

Georg Joseph Vogler

Betrachtungen der
Mannheimer
Tonschule

3 Bände und 1 Band

Notenbeispiele

Erster Jahrgang

Der Nachdruck erhielt eine neue durchgehende
Paginierung. Die originalen Seitenziffern
wurden außerdem beibehalten.

Betrachtungen

Der Mannheimer Tonschule.

Erste Lieferung
den 15. Brachmonat 1778.

Harmonie ist der Gegenstand unserer Betrachtungen — Harmonie der Zweck, den wir zu erzielen uns bestreben.

Nur Harmonische Herzen suchen sich eine angenehme Beschäftigung; eine Beschäftigung, die nicht bloß zur Unterhaltung dienet, sondern auch mit zärtlich-gewaltsamen Bezuge auf die Bildung des moralischen Charakters wirkt.

Daß die Tonkunst einen Einfluß in die Sitten eines ganzen Volks habe, und zu dessen Verfeinerung sehr vieles beitrage, ist so gewiß, als es Unsinn wäre, daran zu zweifeln.

Es ist wahr, der aufgeklärte Verstand macht uns zuerst zu Menschen, und nur die richtigen Begriffe vom Wahren, Guten, Vollkommenen machen uns glücklich.

Vorschriften also, wodurch unser Verstand erleuchtet, und unsere Gesinnungen veredelt werden, sind die beste, wohlthätigste Erfindungen.



Die Dichtkunst hat den vortreflichsten Endzweck, ihre Gränzen haben den weitsten Umfang.

Nicht in abstrakten, abschreckenden Wahrheiten, sondern in den reizendsten Vorstellungen, malerischen Beschreibungen zeigt sie das Gute, das Nachahmungswürdige.

Keine Wissenschaft oder Kunst aber kann so stark, so hinreißend auf uns wirken, als die Tonkunst, es ist unstreitig — Die Tonkunst bleibt durch ihre harmonische unwiderstehliche Kraft die stärkste Triebfeder zu großen und edlen Handlungen.

Die aufgeklärteste Nationen sahen dies schon ein. Bei den Griechen hatte die Tonkunst einen besondern Artikel in ihrer Erziehung. Ihre Heerführer mußten sie einsehen und ausüben lernen, damit die Kriegskunst nicht zur Grausamkeit ausarte. Sinegegen wurden alle Tonkünstler zu den mathematischen Uebungen angehalten, damit der wohlthätige Müßiggang nicht Platz fände, sie der Schwelgerei aufzuopfern. Welch eine Harmonie des Ernsthaften mit dem Vergnüglichen; des Zärtlichen mit dem Wissenschaftlichen!

Wären die bisherigen Lehrbücher mit den Aufsätzen einstimmiger gewesen: so hätte niemals zwischen der Theorie und Praktik eine so leidige Trennung entstehen können. Da aber kein Grundsatz zum Schönen anführte; das Schöne sich nicht auf Grundsätze bezog: so glich die Theorie dem Geschwätze; die Praktik einer Willführ.



Die Kührpfälzische Tonschule, eine Herausgabe unser's öffentlichen Tonlehrers, zeigt die mannigfaltigste Ableitung aller möglichen Harmonien vom einfachsten Grundsaze.

Sie ist eine Schlusfkunst, die von mathematischen Verhältnissen einen Bezug auf alle Empfindungen festsetzt, die immer von einer Verbindung der Töne können rege werden.

Derselbige Leitfaden, der uns die Töne finden lehrt, führt zum Clavierspielen an. Die nämliche Regeln, die zur Bildung der Stimme helfen, gelten auch für die Singschul. So, wie die Begleitungskunst bezieferet, folgert die Tonwissenschaft, und zeigt daß Tonmas dessen Nutzbarkeit. Die Materialien der Tonseskunst werden vom Gebrauche der Harmonie zusammen getragen, und errichten vermittelst der Tonlehr daß gefoderte Gebäud.

Dies sind allgemeine Begriffe. Einzelne Schönheiten wurden schon erzielet, allein; da der Stil sich himmelweit sündert, da im Ganzen noch verschiedenes Gewebe herrschen soll, und da der tief, mathematische Bezug auf alle philosophische und poetische Gegenstände schwerlich kann verstanden werden: so müssen jezo ganze Werke auftreten, die ihre Bestimmung von den allgemeinen Gründen erhalten. Wir führen jezo noch eine gemeinschaftliche Sprache unser's Tonlehrers. Die Verschiedenheit des Stiles wird aber in der Folge schon entwickeln, wie unsere Be-



griffe jedem Tonschüler eigen und charakterisirend geworden seien. In den Gattungen, wo es uns an schicklichen Beispielen fehlet, werden wir vom Meister etliche entlehnen, ohne seinen Namen beizufügen; denn sein patriotischer Dienstleister hat ihm gegenwärtigen beigelegt. Die anderen Verfasser sollen aber allezeit genannt werden, ohne daß ihnen jemals etwas zum Nachtheile mit einschleiche.

Die drei Abtheilungen des Opern- Kammer- und Kirchen- Stils werden allezeit beibehalten.

Wer Clavier spielen, singen, oder setzen will, findet hier die wahre Quelle.

Wenn ein Liebhaber über Streitfragen Abhandlungen, oder über Zweifel Auflösungen zu lesen wünschte: so darf nur vermittelst eines nahegelegenen Collecteurs eine Anzeig geschehen, und es wird dem Begehren alle mögliche Gnüge geleistet werden.

Für Leute aber, welche nur die Oberfläche der Wissenschaften berührt, das Ganze niemals eingesehn; die Nichts, als ihre eigene Mißgeburten bewundern, dennoch aber so neidig wären, unsere Absicht, die bloß auf allgemeinen Nutzen zielt, mit böshafter Anmerkungen zu hintertreiben, für solche Halbgelehrte warten noch verschiedene Aufgaben, woran sie ihren superficialen Witz schärfen können. Ist nun der kritische Recensent im Stande sie aufzulösen: so soll er zum Tonrichter erkläret werden, sonst aber mögte in den Augen der vernünftigen Welt seine Blöße aufgedeckt,



gedeckt, und seine neidige Feder zur ewigen Vermo-
derung verdammt bleiben.

Zum ersten Gegenstande der Betrachtungen dienet
ein Rondo zum Singen; ein Andante fürs Clavier;
ein Versett aus Pergolesens Stabat Mater mit gegen-
seitiger Verbesserung.

Was von allen einstimmig geliebt wird; von
Liebhaberinnen gesungen, von Clavieristen gespielt;
von jedem Zuhörer gefodert — kurz, das Kleinod
jetziger musikalischen Epoche heißt Rondo.

Wenn es auch ein Mißbrauch ist, daß in den
meisten Opernhäusern Wälschlandes statt eines epischen
Gesanges ein lirischer, d. i. statt einer tragischen
Arie ein Rondo gesungen; die Schaubühne hiedurch
in einen Concertsal umgeschaffen; die wahre Absicht
der theatralischen Vorstellung durch die Einmischung
einer romantischen Liebeserklärung am Orte, wo die
Heldengeschichte sich entwickeln sollte, vereitelt wer-
de: so folgt noch nicht, daß der Rondo keine seltne
Vorzüge besitze.

Je genauer das Gehör die Verbindungen der
Töne einzusehen vermögend ist, desto gefälliger wirkt
das Stück aufs Herz.

Je einfacher die Hauptflänge einander folgen,
je unschuldiger die Perioden zusammen passen, je
naiser das Gesang ist: desto leichter kann das Stück
zergliedert und übersehen werden.



Da nun die Hauptflänge des Rondo die einfachsten und verwandtesten sind; die Perioden von vier Schlägen zu vier Schlägen fortwandern; das Gesang, ohne Uebelflänge oder Bindungen zu berühren, nur Wohlflänge und sanfte Vorschläge wählt: so darf man sich nicht so sehr über den Eindruck wundern, den der Rondo auf alle ungebildete, wie auch verfeinerte Ohren zu machen im Stande ist.

Auch andere musikalische Gattungen können einfach sein, und erzielen doch keineswegs diese Absicht; es muß also die bisherige Bestimmung noch strenger untersucht werden.

Auch eine gewöhnliche Sonate oder Arie haben meistentheils einen zärtlichen Zwischensatz, der ganz leise vorgetragen wird, und mit dem Rondo viel übereinkommt.

Das Charakterisirende bestehet bloß darin:

1.) daß die vier erste Schläge im fünften, die vier letzte im ersten Tone schließen,

2.) daß nach verschiedenen, meistentheils hüzigen, gelehrten und künstlichen Zwischenspielen ganz unvermerkt und contrastirend — das erste Gesang ruhig im nämlichen Tone wiederholet werde.

Nun sündert sich der Rondo sehr vernehmlich von einem Stücke, dessen erster Theil mit vier Schlägen im ersten Tone anfängt, und die folgenden vier Schläge in den fünften leitet, wie die gewöhnliche Menuetten sind: deswegen werden diejenige Menuetten,



ten, die im fünften Tone den ersten Period, und im ersten den zweiten Period schließen, Menuetti a Rondo oder Rondo genannt, wenn die andere Eigenschaften zutreffen.

Der Vortrag eines Rondo muß sehr empfindsam sein.

So viel auch die Schwierigkeiten zum Contraste beitragen: so bestehet doch die ganze Bezauberung des Rondo in einem launigten Tone, ländlichen Geschmacke. Daß gelinde Abfallen von der Stärke; eine ohnmächtige Zurückhaltung der Geschwindigkeit; die süße Ruhe im musikalischen Hain, da der Bogen oder die Finger scheinen durch storrierte Gebüsche gewandert, durch modernde Gräben gewaden, die gähe Hügel überstiegen, und auf steilen Gebürgen herumgeflettert zu haben, diese Ruhe, wozu eine schwankende Bewegung beitrith, und sanft — leiß — ganz unvermerkt das erste — o das galante — das naive Gesang Ambrosien düftet, und mit zärtlicher Halsstarrigkeit sich wieder hervorschwingt; ist das nicht die lebhafteste Vorstellung des Elisiums? Die Zuhörer, die unbeweglich saßen, den Mund offen hatten; den Athem einzogen; die Augen starr an den Orpheus hefteten — alsdann ihr freudiges Auffahren; ihr lautes Geschrei, und Seufzer; die freundschaftliche Mittheilung und öffentliche Aeußerung des Vergnügens, wovon ihr Herz überschwemmet war; die unruhige Wahl der Ausdrücke, wozu Wörter fehlen;



— was sagen die Zuhörer — nicht wahr sie empfangen noch viel mehr.

Von dieser vorzüglichen Gattung ist gegenwärtige Arie ein Beispiel. Man wird schwerlich noch eine so eingeschränkte Eintheilung der Stimmen gesehen haben. Man ersieht hieraus, daß wir uns nicht begnügen eine versprochene Zahl der Blätter zu füllen, sondern uns bestreben, in drei Jahrgängen allen Liebhabern so viele ausgesuchte Werke über jedem Stile zu liefern, daß vielleicht in keinem Archiv eine so vollständige Mannigfaltigkeit anzutreffen sei. Die Geigen sind deswegen beide in eine Zeit gesetzt, um so mehr, als die erste Tab. II, 1) mehrentheils mit der Singstimme 2) einflängig fortschreitet, diejenigen Fälle ausgenommen, wo letztere besonders rührende Züge der Empfindung 3) 4) sich alleine vorbehält.

Daß die Singstimme 5) im Geigenschlüssel auftritt, geschieht erstens, wie in der Tonkunst bewiesen ist, dem Umfange zu gefallen, ob es der Tenor oder Sopran vortrage. Zweitens, um durch die Gleichförmigkeit der Geige keine unanständige Verwirrung zu erregen, wenn sie die nämlichen Töne und dabei verschiedentlich gesetzte Noten bekämen: Drittens um den Platz hiedurch zu schonen, wenn beide mit einander Eines haben.

Die Flöten und die Waldhorne sind in eine Zeit gebracht, es versteht sich aber, daß die Waldhorne im Abschreiben um acht Töne höher müssen gesetzt werden,



werden, mit Bemerken, daß der unterzeichneten Ziefer gemäß das zweite Waldhorn acht, sechs, oder fünf Töne tiefer stehen müsse.

Der Fagott, der niemals höher als das G oder AS kömt, trat zeither sehr unrecht im Tenorschlüssel auf. Er sollte vielmehr den Altschlüssel haben, wenn er concertirt, oder eine Mittelstimme vorstellt; und Basschlüssel, wenn er accompagniret, oder zum Grunde dient. Wir haben ihm deswegen verschiedentlich bald die Zeile der Bratsche 6), bald die Zeile des Basses 7) angewiesen, und da zu sanften Ausdrücken seine Stöße nicht passen, so steht bei ihm legato zur Zeit, da die Bässe flempern.

Wenn ein Recitativ vor dem Rondo hergeht: so pflegt ohne instrumentalischem Vorspiele die Singstimme gleich einzutreten.

Die Hitze der Empfindsamkeit läßt keine Pause zu, so wenig als zwischen den folgernden Sätzen und ihrem Schlusse ein Zeitraum statt findet.

Dieser Rondo aber dienet für einen Concertsaß und zur Uebung im sanften Stile, besonders für diejenigen, die aus Abgang einer künstlichen Geläufigkeit noch keinen Anspruch auf die Ueberraschung machen dürfen.

Das Vorspiel bereitet das Gehör vor zur folgenden Leidenschaft. Wenn das Gesang dasselbige der Singstimme war: so käm es nicht so neu und angenehm. Es sind darum nur vier Schläge, die etwas leer scheinen, um das folgende zu erheben.



Bei der Zergliederung eines Stückes muß vorzüglich der Plan in Betrachtung kommen.

Vier Schläge machen den ersten Period aus, der zum Vorspiele dienet. Die Hauptflänge sind in den beiden ersten Schlägen C F in dem dritten C G C im vierten G C.

Das Hauptsächliche des Rondo besteht in zwei Perioden, davon der erste in dem fünften, der andere in dem ersten Tone schließt.

Die Hauptflänge hiezu sind.

Bei den Worten: Si mio ben farò fedele non temer

C G C D Fis G C G C

farò costante

D CGC

Der Schlußfall beim Worte *fedele* geschieht vom vierten Tone Fis in fünften Ton G.

Der Schluß beim Worte *costante* geschieht vom fünften Tone G in den ersten Ton C.

Es ist dem Gehöre sehr angenehm, wie bei der Silbe *sa*, vor dem entscheidenden Schlußfalle den ersten Ton zu hören. Dadurch wird er desto mehr bekräftigt; noch unterhaltender, wenn eine schwache weiche Tonart vorhergeht: er contrastirt alsdann mehr.

Der Schlußfall beim Worte *fedele* giebt zu verschiedenen Bemerkungen hinlänglichen Stof. Wenn es der Schlußfall vom ersten Tone in den fünften gewesen wär: so blieb die unleidentlichste Monotonie nicht aus, deswegen macht der folgende schwankende

Period



Period die beste Wirkung. Ferner kann bei der Silbe *fe* das *D* nicht als Hauptflang betrachtet werden, wovon das *c* eine Siebente wär, die sich nothwendiger Weise immer hinunterzu auflösen muß. Es darf gegenwärtigem Periode nicht zum Nachtheile gereichen, daß dieser Schlußfall eben auch zu den Fragen mit einem gleichmäßig steigenden Gesange, oder wenigstens, nur der Harmonie nach, zu den Außerungen gebraucht werde; denn das Versprechen gewinnt mehr Kraft, wenn die Stimme sich erhebt. Dieser Kondo sündert sich von anderen noch dadurch, daß dieser Zug der Wörter *sarò fedele* nicht den gewöhnlichen Gassenliedern gleiche; denn durch diese Wendung wird der Vortrag etwas erhabener.

Der folgende Period, der fast nur zwei Hauptflänge zum Leitsfaden hat, wird immer als ein Mittelstück angesehen. Diese Monotonie ergötzt nach dem vorigen mannigfaltigsten Schlußfalle. Wenn die Waldhorne immer das *g* hätten aushalten sollen: so dürfte nur der Hauptflang *A* ausgemustert werden; allein vermittels dieser unschuldigen Zwischenharmonie wird der Vortrag noch naiser.

Worte: e saprà quest' alma amante

Hauptflänge: G C G A G C G

Wer jene Gründe zu Anfang der Consekunst im Vorlessbuche nicht einsieht, könnte vielleicht glauben, daß zur Silbe *man* vom Worte *amante* auch *C* der Hauptflang; folglich *c* und *e* Wohlflänge seien. Da
aber



aber hier der Platz ist, wo G als Hauptklang erscheinen muß: so gehören sie entweder in die Reihe der Vorschläge oder Nebelklänge als die Elfte und Dreizehnte.

Welch kräftigen Bezug hat nicht die Harmonie auf alle unsere Empfindungen? Man vernehme folgende Anmerkung.

Im achten Schlage der Singstimme fiel die Entscheidung für das C als Hauptton aus. Was sollte nun folgen? Der verwandteste: also G. Das G aber als Hauptton ließ uns das C vergessen, womit wir angefangen haben, zumal da im Rondo die genaue Tonkeinheit bis zur Monotonie herrschen muß. Folglich mußte die Entschliesung wanken, und G mit dem C in Vergleich kommen, doch so, daß die stärksten Takttheile dem fünften und die schwächste dem ersten Tone eingeräumt werden. Herrschte C: so würden wir es überdrüssig; herrschte G: so mißten wir den Hauptton des Stückes; mithin muß diese wellenmäßige Meerstille aus bisherigen mathematischen und philosophischen Gründen dem Ohre schmeicheln, und auf's Herz wirken.

Da die Summe des Ausdruckes vorgetragen wird; muß auch der Inbegrif der ganzen Harmonie mit verbunden sein. Der Ausdruck hier ist sehr lebhaft.

Worte: Per te vivere
Hauptkl. C G C

Der



Der Wiederhaß der Blasinstrumenten ist sehr glücklich hier angebracht. Dann kömmt die freundlich-flügeliche Erklärung der Beständigkeit auch im letzten Augenblicke.

Worte: per te morir; per te morir.

Hauptkl. C D G C G C G C

Die Worte in der Poesie hießen e morir. Die Wiederholung der Worte per te legt dem ganzen Vortrage mehr Kraft bei, wenn jedes Wort vor sich schon bedeutend wird.

Zuletzt endigt die Singstimme ganz verlassen, bis endlich die schleichende einflängige Bewegung der Bratsche, des Fagotts und sogar der Flöten ihr das Wort nehmen, und Nichts, als Zärtlichkeit athmen. Dieser Satz ist eben so gegründet als neu; ein Satz der den Baß erhebt, und vom Baß unterstützt wird. Sollte nicht ein Octaven- und Quintenjäger hier auf-lauren? — Mehr um die Zöglinge für eitle Irrewische zu warnen, als sich zu schützen, dienet folgende Antwort, daß die Achtenfolge verdrießlich werde, wenn eine obere Stimm mit dem Baß einförmig fortschreitet, und nicht, wenn die Bratsche den Baß; die Flöte die Bratsche erhebt.

Die zwei nachfolgenden Theile sind unter den Namen: mineurs bekannt; weil sie meistens auch in einer weichen Tonart sich aufhalten oder schließen.

Der zweite Theil hier besteht aus vier Perioden. Die zwei erste Perioden haben die nämliche Harmonie:

Worte:



Worte: Prima il mar vedrà senz' onde
senza a le ne senza sponde

Hauptfl. F C F C F
che s'estingua nel mio seno
A D A D
un fi nobile penar
G C G C G

In diesen zwei Perioden dienet die wesentlich vierstimmige Begleitung zum Muster einer gesängigen Harmonie. Das ist: Die vier wesentlichen Theile singen an und vor sich.

Der dritte Theil bestehet aus drei Perioden, jeden zu vier Schlägen, dann folgt ein Period, der nicht mehr so abgestuzt ist, und im fünften und seibenten Schlage jedesmal einen Halt bekómt.

Worte: Resta in pace e pensa o cara,

Hauptfl. G A D G
che mi struggo ai lumi tuoi,
G C G D G
e che fola (oh Dio!) tu puoi
E A Gis A
farmi dolce, dolce, ogni morir;
D A H E AHA E A
ogni morir.
AHA E A

Die verschiedene im ersten Period des dritten Theils angebrachte halben Tóne dienen zum Ausdruck eines empfindsamen Herzens.



Gis mit der verminderten Siebenten paßt ungemain zur Aufrufung oh Dio, um so mehr, da die Stimm vom Gis sich in die Höhe zum f zieht.

Diese wandelbarste Ausweichungen mußten voraus gehen, um den Eintritt des Rondo dem Gehöre schmeichelhafter vorzustellen.

Beim Worte dolce befindet sich immer eine Unterhaltungssiebente in der Harmonie, zuerst vom fünften Tone H zu E, dann vom fünften Tone E zu A. Das Wort morir wird dadurch auffallender, da die zwei harte Tonarten E und F sich an einander drängen. Diese Tonfolge, so rasch sie ist, widerspricht der Tonseinheit nicht. Hieraus ersehen wir, daß um Ausdrücke zu bestimmen, nicht nothwendig sei, sich von Regeln loszureißen. Eben die Wissenschaft, die mathematischen Gründe, die bei uns so fürchterlich abgemahlt werden, bestimmen den Ausdruck auf dem Papiere, den man im Hörsale vernimmt.

Die sanft in einander schmelzenden Viertelstöne (gemäß unsrer Singschule) erzielen ein Entzücken beigt verstarren Zuhörer, wie die einander gegenseitig durchdringende Nebelwolken nach und nach das reizende Sonnenlicht dem begierigen Auge wahrnehmen lassen.

Für diejenigen Zöglinge, die vielleicht die Singkunst nach unserem Vorlesbuche schon erlernt haben, und überhaupt für Liebhaber dieser edlen Unterhaltung dienet recensirter Rondo.

Damit



Damit aber die Anfänger vom Clavierspielen auch ein leichtes Stück für die Finger haben: so folgt ein Andante, welches das Mittel zwischen einem traurigen Adagio und hitzigen Allegro ist, um die praktischen Vorurtheile gründlich zu bestreiten, daß zu den ersten Stücken immer Menuette und noch gar Ländeleien gewählt werden müssen. Siedurch wird der Geschmack verdorben, der Fingersatz nicht gehörigermaßen gebildet, und der Ausdruck bleibt unbekannt.

Vom Plane gegenwärtigen Stückes nimmt man die Leichtigkeit ab, wie eine unschuldige Bewegung könne ausgeführt werden.

Der Karakter dieses Andante ist sanft, ländlich und Idyllenmäßig.

Der erste Theil bestehet aus fünf Perioden.

Der erste Period hat vier Schläge, der zweite ist fast die Wiederholung des nämlichen, doch mit dem Unterschiede, daß der letzte Schlag zwei Hauptklänge hat.

G C | G C | G D | G |

G C | G C | G D | G D.

Dieses geschieht darum, daß der dritte Period ohne Eckel mit dem ersten Tone G wieder anfangen könne.

Da diese Hauptklänge sehr einfach sind: so muß die Ausweichung etwas unbestimmter in mehrere Töne und Tonarten herumirren, und, wenn das Gesuchte gleich-



gleichsam gefunden ist: so passen wieder die einfache, um eine Ruhe vorstellen, und etwas bestimmen zu können. Die Hauptlänge des dritten und vierten Periods bekräftigen gegenwärtige Aussag.

G E | A Fis | H G | E A |
D A | D E A | D A | D E A.

Man könnte auch beim dritten Achtel einen besondern Hauptklang bestimmen, doch übergeben wir diese Kleinigkeiten; weil es noch vortheilhafter ist, daß eine Art von Zwischensätzen, wenn sie zur Harmonie gerechnet würden, auch vor sich bestünden, und die Harmonie ohne ihren Betracht doch vollständig bleibt.

Das Gehör fodert Abwechslung. Deswegen entstehet ein Ekel, wenn immer kurze abgestützte Perioden nach einander folgen, wie es unangenehm fällt, wenn in einer Rede der Athem gar zu lang durch unentscheidende Gewebe zurück gehalten wird.

Der letzte Period hat gleichsam sechs und einen halben Schlag: dieser letzte Schlag mußte beigefügt werden, damit die Geig auch nicht müßig bleibe.

Diese Abwechslung, eine Wirkung der begleitenden Stimme nutzt so viel: 1) daß die Lehrstund angenehmer werde, 2) der Zögling nach und nach sich an das concertirte Wesen gewöhne, 3) im Vortrage sich geschwinder bilde, besonders, da diese widrige Bewegungen der Geige und des Claviers im drittlezten Schlage so fließend als gelehrt sind.

Die Kunst einen zweiten Theil zu setzen, ist eben nicht so schwer, als abwechselnd die Züge dieses Unternehmens sein können.



Der zweite Theil muß sich auf den ersten beziehen, doch ist es nicht allzeit hinlänglich, daß man den ersten Theil, so lang er im fünften Tone harret, nur in den ersten Ton überseze, und hieraus einen zweiten gestalte, sondern tausend Nebenwege, überraschende Einfälle, täuschende Ausweichungen, und wenn sie erst, so zu sagen, aus dem Eingeweide der Ursache, *ex Visceribus Causae* genommen werden — diese sind es, was dem Zuhörer das nämliche immer neu macht.

In diesem Andante ist der zweite Theil sehr wenig vom ersten unterschieden. Er durfte nicht viel mehr in andere Töne ausweichen; weil der erste ziemlich mannigfaltig ist.

Der erste Period des zweiten Theiles sagt dasselbige im fünften Tone, was vorher im ersten Tone vorgekommen war. Nur der zweite Period geht verstellterweis, fast mit eben dem vorigen Gesange und demselbigen Umfange ins G zurück. Was gegenwärtiger Ausführung eigen ist, besteht in dem halben Schlag, der den zweiten Period mit dem dritten vereinigt.

Die Aenderungen der nämlichen Sinne, die in Ansehung des Umfanges auf dem Clavier und der Geigenstimmung im zweiten Theile vorgenommen worden, fallen leicht ins Aug.

Die Ziefer, die den Fingersatz bestimmen, werden den Zöglingen zur genauesten Befolgung hiemit anempfohlen.

Die Gründe der Clavierschule, und die angemerkte Finger können auch bei unbezieferten Tönen zum Leitfaden dienen.

Für



Für die Confezer folgt nun eine Betrachtung über Pergolesens Stabat Mater.

Ob die Confezkunst seit 50 Jahren gefallen oder gestiegen sei, ist eine Frag, mit der sich bereits schon viele herumzankten; aber eine Frag, die nicht kann entschieden werden, ohne die alte Musiken eben sowohl zu kennen als einzusehen, und gegen der unsrigen in Vergleich zu stellen.

Es ist leicht der Erfindung etwas beizusetzen: also ganz natürlich, daß unsere Musiken heutiges Tages mannigfaltiger und vollständiger ausfallen, als jene der Alten.

Ob nun durch die Zusäze das Trockne vermieden, oder aber das Einfache verdorben worden: ist eine Anmerkung, die schon mehr bestimmt, und uns zur Entwicklung der hierüber vorgefallenen verworrenen Meinungen ehender gelangen läßt, als die bisherige unrichtige Kanzelreden von der Confkunst.

Eines der berühmtesten Meisterstücke Europens, daß von allgemeinem Beifall gekrönt worden, ist das Stabat Mater von Pergolese, eines großen Confezers, der diesen Namen von seiner Vaterstadt erhalten hat.

Wir haben es deswegen zum Gegenstand unserer Betrachtung gewählt, und werden sowohl das Gute zum Nachahmen vorstellen, als das Schwache verbessern. Hierbei soll keine pedantische Regelmäßigkeit, sondern nur das Schöne, und dasjenige Schöne, welches von unaebildeten Ohren selbst vernommen wird, der einzige Zweck unsers Bestrebens sein: ein



Zweck, den weder Vorurtheil noch Eigenlieb vereiteln darf; denn so thöricht es wäre zu glauben, daß unsere Tonwissenschaft abgenommen habe, und daß die jezigen Tonsezer nicht Kräfte genug besitzen, gleiche Stücke zu verfertigen: so blind wäre auch jener Gedanke, wenn wir dafürhielten, die Alten hätten mit ihrem einfacheren Stile immer die Scheibe verschlet.

Also zwischen diesen zwei ungereimten Nebenwegen soll unser Pfad in grader Linie fort- und zur Thätigkeit schreiten.

Dieses Stabat Mater hat nur zwei singende Stimmen, den Sopran und den Contralt.

Auß der Tonwissenschaft (13 §.) in unserm Vorlesbuche ist bekannt, daß eine einzel aufgespannte Saite drei verschiedene Töne hören lasse, und daß im Gegentheil drei eben so gestimmte Orgelpfeiffen dem Gehöre als ein einziger Ton vorkommen.

Diese annehmliche Eintracht besteht aus dem Hauptflange der Fünften und großen Dritten. Sie ist dem Gehöre angenehm, freuderweckend und sehr rasch, aber eben deswegen zum traurigen Ausdrücke unfähig. Dieser muß vermittels einer weichen Tonart erzwungen werden, welche durch die Verrückung der zwei Dritten entstanden ist. (31 §. der Tonsezk.)

Auß obiger Ursache der Verwandtschaft entsteht auch eine Schwingung, die die leere Saiten leiden, wenn man ihre achte Stimm berührt: z. B. das leere a auf der Geige bewegt sich, wenn man das tiefe A anschlägt. Je mehr nun diese Schwingungen vermieden werden können, desto trauriger fällt der Ton aus.

Deß-



Deswegen ist das weiche G schon betrübter, als das weiche D, weil die Vorzeichnung des b das e ausschlieset, und hier keine Schwingung vorkommt; das weiche C aber wegen dem angezeichneten as noch düsterer, und endlich das weiche F wegen dem des noch viel trauriger, also zum vorhabenden Ausdrucke der unterm Kreuze schmach tenden Mutter Jesu, es mag Pergolese die erwegten Gründe eingesehen haben oder nicht, sehr glücklich gewählt worden.

Zu merken ist, daß die Alten wegen dem damaligen großen Einflusse des Choralgesanges in die figurirte Musik weder dem harten F ein b, noch dem harten G ein Kreuz vorzuzeichnen gewohnt waren. Deswegen gieng jedem Tone stufenweis bis zum E und As ein Kreuz oder b ab, wie im gegenwärtigen *Stabat Mater* das d ohne b erscheint, da doch des sich zum F ebenso wie das f zum weichen A verhalten sollte.

(S. der Ruhrpfälzischen Tonschul erstes Hauptstück vom Ursprung und Vorzeichnung der Kreuze und ben.)

Auch pflegten die Alten einer jeden kleinen Dritte die in der Bezieserung zur Grundstimm vorkam, wenn es auch c zum weichen A gewesen wäre, ein b vorzusetzen. Dieses ist unnöthig, sobald wir aus der Begleitungskunst wissen, daß die Bezieserung sich auf die Noten beziehe, und unrichtig sein müsse, wenn sie etwas beifügt oder wegläßt, was bei den Noten nicht beobachtet wird.

Ferner ist in alten Stücken nichts seltenes, daß, wenn z. B. vom D ins G eine Ausweichung geschah,



sie sich statt eines Auflösers vorm c des b bedienten. Dieses war nicht ohne Grund; denn wie sich b zum C verhält, so verhält sich c zum D: wie sich F zu C verhält, so verhält sich G zu D.

Wenn nun im Ausweichen vom C ins F, der Siebente h des fünften Tones C, ein b vorgesetzt werden muß: so ist auch der richtige Schluß, daß eben dasselbe bei allen Uebersetzungen müsse beobachtet werden. Inzwischen ist doch unser eingeführte vermischte Gebrauch des Auflösungszeichen leichter und deswegen richtiger; weil sonst aus obigen Schlüssen ebenmäßig folgen würde, daß, wenn ich in einem Stücke aus dem F, nach geschehener Ausweichung ins C, wieder ins F zurückkehrte, vor dem b ein Auflöser und nicht b stehen müsse, welchem Gebrauche sie doch keinesweges beigetreten sind.

Gleiche Einwürfe und Beantwortungen hätten statt, beim doppelten Erhöhungszeichen x, welches vom Aristoxen bloß nur erfunden ware, um die sogenannten Viertelstöne anzuzeigen.

Im ganzen Stücke sind keine blasende Stimmen angebracht, es fehlte eben zu der Zeit an so geschickten Leuten, als wie man jezo versehen ist, und deswegen glaubten die damaligen Meister, daß nur jene Instrumenten für den Lärmen erschaffen wären. Da aber die Blasinstrumenten jezo sehr verfeinert sind: so läßt sich schon zum traurigen und überraschenden Ausdrucke manchesmal mit guter Wirkung ein blasendes Instrument anwenden.



Das erste Versett ist sehr andächtig, und mahlt uns die Betrübniß der Mutter Jesu, wie auch das traurige Stehen *Stabat* mit düsteren Farben. Selbst der instrumentalische Eingang ist eine anmuthige Vorbereitung zu den folgenden Wörtern.

Hiebei aber entdecken wir drei Fehler, erstens daß die Perioden nicht ordentlich gelegt und eingetheilet sind; zweitens daß die zweite Geige und Bratsche an und vor sich nicht singen; drittens daß die Bezieserung undeutlich ist.

Der erste Period besteht aus vier und einem halben Schlage und endiget sich i); dieser aber sollte von vier oder sechs Schlägen sein.

Der zweite Period, der aus zwei Schlägen besteht von i) bis k) ist unrecht gelegt; denn es sollte nicht im halben, sondern ganzen Schlage anfangen, und so beharrt dieser Fehler von k) zu l) m) n) bis o) zum Ende des sogenannten Ritornells, wodurch wir die Vor- Zwischen- und Nachspiele verstehen, die zur Ruhe des Sängers und zur Ausschmückung der Singstimme dienen.

Die Bratsche ist sehr gezwungen gesetzt, und gehet manchesmal mit der Grundstimme im Einflange, statt, daß sie besondere und natürliche Gesänge zum Vergnügen des Zuhörers hervor bringen könnte.

Im fünften Hauptstücke der Rubrpsälzischen Ton-
schul sind die Gründe der Bezieserung enthalten,
wogegen sich viele Fehler vorfinden. p) Die Elfte
oder vermeintliche Vierte f vom Hauptflange C löst



sich in die Achte c auf: also muß neben der Vierte die Achte mit dem Auflöser stehen. Zum Grundtone E dauert noch die Harmonie vom C an; bei jeder Umwendung muß die Auflösung besonders angemerkt werden: also gehöret hiezu die Sechste, und zur Deutlichkeit unter die Achte. q) Die Neunte des zum Hauptflange C löst sich hier bei der ersten Geige in das c auf. Pergolese bestimmt nicht die Harmonie, vielleicht hielte er das As im Grunde für einen Zwischenflang, aber auch in diesem Betracht äussert sich ein doppelter Anstand: 1) daß die Zwischenflänge niemals einen bedeutenden Platz, wie das ungrade und starke Takttheil, das dritte Achtel im gegenwärtigen Schlage war, einnehmen sollen; 2) daß die auflösende Not ohne Eindruck ist, wenn ihr zugehörige Grundstimme erst nachfolgt.

r) Die Bezieserung der Sechste hier ist unrichtig; 1) weil das hiedurch bedeutete des in der zweiten Geige x) als ein wahrer Zwischenflang niemals in Betracht kommen darf; 2) weil das des, als geltende Not, nicht anders als für den Hauptflang kann angesehen werden, wozu die übelklingende kleine Siebente c in der ersten Geige ohne Vorbereitung und deswegen fehlerhaft einträte.

s) Die Bezieserung: $\frac{8}{6}$ im siebenten Schlage ist zu melodisch, und tabellatur- oder sonatenmäßig, und nicht harmonisch, wie die Begleitungskunst fodert.

t) Es ist sehr undeutlich, wenn die kleine und große Dritte nur mit dem Auflöser und b bemerkt werden.

v) Die



v) Die zweite Geige hat zwei Achten mit der Grundstimm. Ein kleiner Fehler, aber groß in den Augen derjenigen, die keinen andern kennen.

Wenn Pergolese gewußt hätte, daß, gleichwie mit dem Hauptflange die Neunte, so auch mit der Dritten die Elfte und mit der Fünften die Dreizehnte könnte verbunden werden (48. 49. 50 §. Tonw.): so würde er gewiß auf die nämliche Art die Bratsche gesetzt haben, wie Tab. VII. i) k) l) m) n. s. w.

Die Nebelflänge sind mit den Wohlflängen in der Bezieferung nicht verbunden. Diese Begleitung war zu vollstimmig für die Orgel; weil sie die Solostimmen ganz bedeckte: unnöthig aber, wenn der Flügel mitspielt; denn diese Verbindung erzielt hierauf keinesweges ihre gehörige Wirkung.

Wir haben den Zwischenklang des der zweiten Geige, der auf das siebente, folglich ungrade und eindruckvolle Achtel Tab. VI. x) fiel, weggelassen. Tab. VII. n)

Das b Tab. VII. o) welches in der Bratsche mit dem Des der Grund- und c der oberen Stimme verbunden ist, könnte hart scheinen, wenn wir nicht einsehten, daß hier Nichts, als eine Ummwendung der letztern Hälfte des dritten Schlages vorfällt, woran niemand einigen Anstand nimmt. B ist der Hauptklang; des in der Grundstimm die Dritte; f in der zweiten Geige die Fünfte, und c in der ersten die Neunte. Auch hier kömmt in der Bezieferung, wie es doch diese Ummwendung fodert, wieder nicht der



Wohlklang mit dem Uebelflange $\frac{7}{6}$ vor. Nur diese Umwendung findet bei stark besetzten Chören statt.

Tab. VII. p) Diesen halben Schlag haben wir eingeschaltet. Nun sind die folgenden Perioden ordentlich eingetheilet, und nicht mehr in sich selbst getrennet, dann bekömt der sechste, nämlich der grade Schlag fast durchaus die Zusammenstimmung des fünften Tones; eben so der siebente nämlich der ungrade die Zusammenstimmung des ersten Tones, (4 S. Tonsezk.) und die Schlußfälle sind an die gehörigen Orte angebracht, der ganze Eingang aber hat hiedurch zwölf Schläge erhalten.

Die Bratsche singt eben so natürlich hier, als die zweite Geige, besonders, da sie nicht so leer und einflängig mit der Grundstimme geblieben ist, und die Bewegung der Achte in die Siebente

T. VII. q) zur Zeit, da alle Stimmen liegen bleiben, macht den Schlußfall viel entscheidender und angenehmer.

T. VII. r) Die zweite Geige, die Bratsche und die Grundstimme sind hier in einer leitermäßigen widrigen und dem Gehöre sehr angenehmen Bewegung angebracht.

T. VII. s) Der halbe Schlag ist zum ganzen ausgedehnet worden, um das Gehör immer mit einer deutlichen Folge der Perioden zu unterhalten.

T. VII. t) Die Neunte des vom Hauptflange C löst sich zum As in die Dritte auf, und hiebei eräugnet sich der Fall der übermäßigen Fünfte.

T. VII.



T. VII. x) Wenn die Altstimme nicht grad e und es anschlägt, sondern nach und nach herunter sinkt: so ist der Zug sehr einnehmend. Auf gleiche Art sollte die zweite Geige nicht das leere e und dann das es auf einer andern Saite greifen, sondern nebst dem, daß sie mit dem Bogen anhält, welches durch den oberen Strich angedeutet wird, auch auf der nämlichen Saite mit dem nämlichen Finger dem unteren Strich zu Folge etwas rutschen.

Ein Vortrag von dieser Art des gesammten hiesigen Hof-Orchesters hat in der Charwoche bei den Responsorien die Worte: Weh demjenigen, durch den ich verrathen werde, bis zur nieder Schlagenden Befleinnung des Zuhörers ausgedrückt.

T. VIII. i) Die Wörter sind an ihre Stelle hingezwungen, aber viel schicklicher T. IX. i) angebracht.

Eine edle und erhabene midrige Bewegung äußert sich T. IX. k). Alle vier Stimmen singen und bewegen sich, ohne daß eine dabei leide. Jene Umwendung l) ist nicht sehr bekannt, und deswegen hätte mancher Tonsezer auch hier eine verminderte Siebente, folglich den siebenten Ton vom weichen As angebracht, welches ein grober Fehler gegen die Ausweichung und Tonseinheit war.

Tab. VIII. k) Die Singstimmen sind hier sehr anmuthig und traurig gesetzt. Dies verdienet allgemeinen Beifall. Das weiche C, als erster Ton, nach dem C, als fünften Tone vom F mit der großen Dritte, macht hier eine sehr gute Wirkung, nur Schade, daß



daß im Worte *dum* der mundschließende Selbstlauter so lang ausgehalten wird.

Tab. IX. m) n) Diese Töne hier sind Nachschläge, o) Vorschläge und der Bezieserung unwürdig. Die Harmonie wird mannigfaltiger, wenn die Geigen um acht Töne höher als die Singstimme gesetzt werden. Man hat hierin zwei Vortheile wahrgenommen, die den Zöglingen nicht ohne Nutzen mitgetheilt werden.

Erstens, wenn man Singstimmen setzt, die etwas tief gehen: z. B. Der Tenor mit dem Diskant in Sechsten, oder die Bassstimme mit dem Diskant gar in Zehnten:

(Tab. VIII. f. 2. *) so war es zu trocken, daß man die Geigen einflängig setzte; zu verzerrt aber, wenn sie um acht Töne erhöht würden: also um die entlegensten Töne zu vereinigen, am zuträglichsten, daß die erste Geige mit der tiefsten Stimme um acht Töne höher, die zweite mit der höchsten um acht Töne tiefer fortschreite.

(* *) Zweitens, bei den Fugen pflegte man entweder mit dem Sopran die erste Geige, mit dem Contralt die zweite, mit dem Tenor die Bratsche einflängig, oder aber die erste Geige mit dem Contralt um acht Töne höher zu setzen. Die erste Art ist zu einfach, die zweite zu undeutlich; denn nur der Contralt dringt vor allen vor, die Diskantstimme wird bedeckt, und der Tenor von der Bratsche gar nicht unterstützt; weil sein Umfang eben ihre tiefste Saiten betrifft.



Füglicher kann mit dem Diskant die Bratsche um acht Töne tiefer, mit dem Contralt und Tenor die zwei Geigen um acht Töne höher spielen; weil hiedurch eine jede Stimme gleichmäßig vorraget, und im Ganzen eine vereinigende Mannigfaltigkeit herrschet, wenn anderst die Stimmen sangbar gesetzt, und alle Vierten-Verhältnisse, die durch den Wechsel in Fünften sich verändern, vermieden werden. Hievon siehe die Anwendung Tab. 4. p).

Tab. X. i) Dieser Gesang fällt sehr schicklich auf beide Worte *lacrymosa* und *dolorosa*, und wird dadurch noch anmuthiger, daß die zwei Stimmen einander so traurig nachfolgen.

Tab. XI. i) k) Hier drucken sowohl die Töne als Noten aus.

Erstere durch die Höhe der Singstimmen und Geigen beim Worte *pendebat*;

Letztere durch die Verzerrung des zweiten und vierten Viertels.

Tab. VII. z) Man sollte glauben es wäre gegen die Prosodie gefehlt, daß die lange Silbe *sta* auf der zweiten Hälfte des Schlages, folglich auf das kurze Laßttheil fällt. Allein, wenn man einsieht, daß der Silbe *sta* drei Viertel, der kurzen Silbe *bat* nur ein Viertel zukommt: so ist dieser Unstand schon gehoben.

Tab. VII. y) Der Zwischenklang *as* in der Bratsche befördert ungemein das Gesang.

Tab. VII. ii) Die zweite Geige hat *c*, die Dritte zur Grundstimme, sie hält es an, und es löset sich auch



auch in das b auf, worin die Grundstimm getreten ist; deswegen wären es heimliche Achten, wenn nicht die Grundstimm zur Zeit der Auflösung sich in einen andern Ton nämlich ins Des bewegte.

Tab. IX. q) Das achte Achtel e der Bratsche ist mit Vorbedacht eingeschaltet worden, denn hierdurch schleicht sich die folgende Zusammensetzung ganz gelind ein.

Tab. VIII. l) Dieser Period in Pergolesens Saze bestund nur aus dritthalb Schlägen: deswegen haben wir noch einen halben beigelegt. Tab. IX. r)

Die Nebellänge sollten immer mit Bindungen vorkommen: daher haben wir statt jenem Gesange Tab. VIII. m) ein anderes Tab. IX. s) gewählt.

Tab. IX. t) Diese Zeichen welche dem ganzen Orchester eine wachsende Verstärkung anzeigen, werden heutiges Tages sehr misbraucht; denn kein Solo einer Arie schließt sich mehr ohne Lärmen, hier aber ist wenig Bewegung und daher bleiben die Singstimmen ziemlich unbedeckt. Wie ist es aber, wenn schon vier oder noch mehrere Schläge vor dem Schlusse, ein ganzes Orchester und alle Blasinstrumenten wie wütend rufen, und man den Sänger nur sieht den Mund aufreißen? Nicht anders, als wenn man das Weinen des kleinen Jupiter vom Geräusche der Zifloren sehe vertuschen, damit ihn der kinderfräßige Saturnus nicht gewahr würde.



Tab. X. k) Diese Ausweichung ist zu entfernt, und der nothwendig herrschenden Tonseinheit zuwider 68 9 Tonse;f.) Es kömt nur darauf an, daß man Kenntnisse von der Ausweichung besitze. Man kann überraschen und rühren ohne auszuweisen. Z. B. Im weichen A bekömt der schlusßmäßige fünfte Ton E seine große Dritte. Die Haupttöne, das weiche A und harte C, haben die nämliche Vorzeichnung: also kann nach dem fünften Tone E vom weichen A, F der vierte vom harten C folgen. Das weiche A und harte F sind um eine Stufe entfernt: also kann ebenfalls nach dem fünften Tone E mit der großen Dritte gis das F als Hauptton eintreten. Dies sind Uederraschungen und widersprechen der Tonseinheit nicht. Daß aber das ungebildete Ohr mit gegenwärtigen Gründen einstimme, bezeugt folgende Anmerkung.

Zu einem Stücke aus dem C darf wohl die Ausweichung ins F und ins G geschehen, die doch gewis entfernt sind, ja, wenn man sich lange im G aufgehalten hat, und rasch ins F übergehet: so merkt das Gehör, daß die Rede zurückweicht und dem Ende zueilet. Und es kann die begierige Erwartung nicht eher beruhigt werden, als daß das C, als der Mittelton zwischen dem F und G, eintrette, wie der Gebrauch der Harmonie im Vorlesbuche weitläufig erkläret.

Tab. X. l) Hier werden zwei große und eine kleine, aber lauter übelklingende Siebenten g zu As, c zu Des und f zu G ohne Vorbereitung angeschlagen. Sollten sie als Zwischenklänge vorkommen: so ist ihre Bezieserung unruhig, und ihre Dauer zu einem ganzen Viertel im langsamem Zeitmaße unangenehm. Deswegen haben wir Tab. XI. l) im dritten Schläge die große Siebente, vermittels eines vorgesetzten b, zu einer kleinen gemacht, die Bezieserung ausgelassen, und den Werth der Noten m) verringeret.

Tab. XI. o) Das anhaltende und lieblich verzogene Gesang der Bratsche muß bei gegenwärtigen Schlusßfällen, die sehr trocken abgestuzt sind, gute Wirkung hervorbringen.

Tab. X.



Tab. X. m) Nun wissen wir auch, warum dieser Gedanke im Eingange der Instrumenten schon vorgekommen. Es diene zur Regel, daß man nicht viel Sinne ins Ritornell setzen solle, wenn man nicht wenigstens die mehresten zum Vortrage der Singstimme brauchen kann. Es ist keine Kunst, roth, grün, blau und allerlei bunte Farben aufzutragen, sondern diese verschleppen anbringen können, verräth den Meister. Wie oft vergißt man nicht den Ton, den Satz, die Bewegung, womit der Tonsetzer angefangen hat? Wenn aber die Vorbereitung ganz einfach ist, und alsdann alle diese Sinne vermittels der Wiederholung und durch die unterlegten Wörter erst bedeutend werden, so sprechen die Instrumente, und die Singstimmen dienen bloß zur Befräftigung. Welche Sicherheit kann nicht von einer gründlichen Einsicht erzielt werden!

Tab. XI. n) Wir haben den Schluß des Eingangs, der von der Zeit nicht mehr ist gehört worden, zum völligen Schlusse des ersten Versetts gewählt, und den andern weggelassen; weil er ohnedem zuviel schon in diesem Stücke ist gehört worden.

Tab. XI. p) Der Schlußfall wird viel entscheidender, wenn mehrere wohlgesetzte Hauptflänge mit anhaltenden und ordentlich sich auflösenden Nebelflängen angebracht sind.

Theils aus der Ruhrpfälzischen Tonschule, theils aus der parallelen Verbesserung, so auch gegenwärtigen Gründen zu Folge werden alle übrige folgende Versetten und die Betrachtungen hierüber leicht verstanden werden. Wir glauben nicht unsern Lesern verdrüsslich zu werden, daß wir von einem Stofe, der sich dazu auf den Kirchenstil beziehet, so lang abhandeln wollen; denn die plaumäßige Tonsetzkunst hat ihre Anwendung in allen Stilen.

Nichts kann aber für Liebhaber der musikalischen Kenntnisse und für lehrbegierige Tonschüler größeren und gleichmäßigen Nutzen schaffen, als daß man einen Vergleich des trockenen und einfachen alten Stils mit unsern jetzigen geschminkten aber manchesmal zu verworrenen Stile deutlich einsehen lerne.



Betrachtungen

der Mannheimer Tonschule.

Zweite Lieferung
den 15. Heumonath 1778.

Nun ist das Eis gebrochen.

Die Vorurtheile sinken. Man fängt schon an, den trockenen Stil der Alten mit unserm glänzenden, und den einfachen Stil der Alten mit unserm verworrenen in Vergleich zu ziehen.

Nicht deswegen; weil es alt ist, mißfällt ein Stück: eben so wenig, als die Neuheit ein Stück mehr anpreisen soll.

Nein. Gründe; wissenschaftliche Gründe; philosophische Ursachen, die, über alle kriechende Vorurtheile erhoben, wie von einem Wartthurme, die alten und neuen Gebäude mit redlicher Unpartheiligkeit übersehen; vernünftig-gefolgerte Wahrheiten dienen uns zum Leitfaden, um das Große bei schwachen Geistern aufzusuchen, und um die Unvollkommenheiten in den Werken der erhabensten Genien den Zöglingen zur Warnung mit Liebe anmerken zu können.

Der laute Beifall von gelehrten Tonliebhabern, von einsichtsvollen Aestetikern, die sich zum Geschäfte wählen,



wählen, unsere Betrachtungen nicht nur zu lesen, sondern zu studieren; dieser tiefdenkenden Köpfen lauter Beifall ist es, was uns aufmuntert, und mit heiser Unruhe den versprochenen Zeitpunkt erwarten läßt, wo wir am abgebrochenen Stoffe fortarbeiten, und einen harmonischen Nutzen auf Seite der Leser und auf Seite der Betrachtenden uns zusichern dürfen.

Wir nehmen alle freundschaftliche Erinnerungen mit Danke an, und sind eben so bereitwillig, alle uns eingeschickte Zweifel nach Kräften aufzulösen.

Wir bleiben immer noch bei der Gesinnung, die wir in der ersten Lieferung geäußert haben.

Unser Vorhaben ist weitaussehend. Den ganzen Umfang der Tongelehrtheit vortragen wollen, d. i. von allen Gattungen der Tonstücke Beispiele einzurücken, für alle mögliche Arten der Sefkunst praktische Anleitungen zu liefern, — diese stäte Absicht erfordert mehr Raum, als etwa wenige Bögen sind.

Es soll Nichts von Bedeutung übergangen werden. Nur bitten wir unsere Leser, die von sehr verschiedener Denkungsart sind, uns nicht zu Last zu legen, wenn nicht jede Monatschrift ganz nach eines jeden Geschmacks ausfällt. Zu gleicher Zeit, als wir für die Liebhaber der Singkunst Arien einrücken, wollen die Tonschüler ihre Einsicht in der Sefkunst verfeinert wissen; eben, da wir zur Uebung der SINGER und zur angenehmen Unterhaltung mit Clavierstücken auftreten, wollen andere historische Nachrichten



richten von großen Meistern, Schilderungen der Tonsetzer, Sänger, Instrumentisten u. d. m. lesen.

Es muß also unsere Betrachtung bald empirisch sein, um nicht den Verstand zu ermüden; bald mathematisch, um uns nicht im Staube des Geschwäzes zu verlieren; bald philosophisch, um allgemein-faßliche Gründe zu bestimmen; bald poetisch, um vom Schwunge des Genie richtig urtheilen zu können.

In der Auswahl der Gegenständen soll eine unbegrenzte Mannigfaltigkeit herrschen.

Die Ordnung der Stufen soll immer verändert werden. Nur derselbige Endzweck wird unsere Arbeiten beselen: zu lehren und zu vergnügen.

Womit wir die erste Lieferung beschlossen haben, damit fängt gegenwärtige an.

Auf die nämlichen Gründe fußt sich diese Lieferung, und da wir vom ersten Versett, das fast einem Chöre gleicht, weitläufig abgehandelt haben: so richten wir unsern Augenmerk icht auf ein Solo.

Das zweite Versett von Pergolesens Stabat Mater wird zur Abwechslung vom Sopran allein gesungen. Der Ton C schickt sich auf des vorhergehende, und das veränderte Zeitmaß unterhält sehr wohl. Der drei Achtel Takt wird zu jeziger Zeit, wo unser Vortrag viel fertiger und hitziger ist als jener der Alten, öfters übel verstanden, und zu Gesängen oder Zusammenstimmungen gebraucht, die an sich nur halbe Schläge ausmachen. Man erinnert



neret sich, daß an einem gewissen Orte bei einem solchen letzten Allegro ein vollständiges Orchester einen ganzen Schlag hat eingehalten, dort, wo keine Pause stand. Und es läßt sich die Ursach hievon leicht ergründen, wenn man weiß, daß es sieben Schläge, mithin vierthals Schläge im $\frac{6}{8}$ oder $\frac{2}{4}$ Takt waren.

Tab. II. i) Dieser Gesang ist gegen die Harmonie und Prosodie gefehlt; denn die untere Stimme bekömmt erst bei dem dritten Achtel, was die obere beim zweiten schon gehabt hat, und statt, daß im gegenwärtigen Verse die erste Silb lang, die zweite kurz, die dritte lang und die vierte kurz ist: so fallen die lange Silben auf kurze, und die kurze Silben auf lange Noten.

k) Die Ausweichung ins weiche B ist sehr hart, und bei dieser Lage nicht leicht zu verbessern, wenn man nicht die ganze Einrichtung wegwerfen sollte.

l) Dieser Satz ist gar zu leer und zu fahl, wenigstens sollte die Bratsche ein wenig dabei singen.

Tab. III. i)

Tab. V. i) Nun finden auch musikalische Stutzer Gelegenheit ihre Kritiken anzubringen, wenn sie zwei Fünften zwischen der zweiten Geige und der Bratsche entdecken. Hierauf antwortet die Tonsezk. §. 49.

Tab. V. k) Die sanft und mit annehmlichen Dritten hier anhaltende Harmonie der zweiten Geige und Bratsche trägt sehr viel bei, die Betrübniß auszudrücken. Hier sieht man, wie benebelt auch die größten

Genien



Genien sind, wenn sie bloß nur dem Gefühl nach ohne wissenschaftliche Gründe handeln.

Vielen leichtem Musikliebhabern könnte vielleicht dieses Versett als ein Muster des Ausdruckes vorkommen; wir finden das Gegentheil. Animam gementem, eine schwachtende, seufzende Seele zu malen, darf man Nichts weniger als rasche Bewegungen anbringen. Ist aber einem stolzen, kühnen und verwegenen Soldaten etwas eigener als ein solcher convulsivischer Gesang, daß immer die Worte cūjūs ānīmām gē mēntēm auf eine unerträgliche Art verzerrt? Hier sollte vielmehr die erste Silbe lang ausgedehnt werden, und die andere schwache Silbe schleppend nach sich ziehen.

Welch ein uneigentlicher Ausdruck äußert sich beim Worte pertransivit? Ebenfalls das Widerspiel. Um das durchschneidende Schwert zu schildern, muß 1) das Gesang mit einem eindringenden Tone steigen, 2) die Harmonie wachsen und nicht von einer raschen und harten Tonart zu einer schwachen und weichen herabsinken. Wir haben, um diesen Fehler zu bedecken, ein Verstärkungszeichen Tab. V. m) angebracht. Zu diesem Ausdrucke wäre nichts schicklicher, als eine kleine Siebente hinauf aufzulösen, und ein Gesang zu erfinden, daß immer höher, und von einer gleichwachsenden Harmonie begleitet würde.

Tab. V. n) In diesem Schlage haben wir etliche Noten eingeschaltet, um das Gesang durch die kleinen



Zwischenspiele zu erheben; ferner der Grundstimme n) das F zur Abwechslung gegeben, damit nicht viermal der nämliche Schlußfall folge.

o) Hier singt die Mittelstimme mehr als die äußere.

Tab. IV. i) Man ist es besonders bei unsern heutigen manchemal zu schlechterhaften Musiken nicht gewohnt, daß das erste Solo in einem Tone schließe, wie hier das As zum C ist. Es ist freilich natürlicher, daß ein Stück voran schreite, ehe es zurückgeht. Ersteres wird durch das Anwachsen der Kreuze, letzteres durch das Anwachsen der ben bewirkt. Jezo aber setzt man lieber nach dem ersten den fünften, nach dem fünften den ersten, und so ekelhaft, daß man eine solche Arie nur einen Winter hindurch vertragen kann, und das zweite Jahr nicht mehr anhören mag. Im Gegentheile sehen wir, daß ein einfaches und dabei mannigfaltiges Stück lange Jahre mit Beifall, wie gegenwärtiges, könne aufgeführt werden.

Tab. V. p) Die Bratsche singt hier eben so natürlich und so deutlich als der Sopran.

Tab. VI. i) Diese acht Schläge sind so ausschweifend, und diese Ausweichung, oder, wie es sein sollte, die Zurückkehr in den Hauptton ist so übel beschaffen, daß, wenn wir unser natürlich- und unschmeichelhaftes Gehör befragen wollen, nichts anders jezo erwartet wird, als der fünfte Ton vom F. Fünf Schläge schließen im weichen B, das fünf ben hat; fünf Schläge schließen im weichen C, das drei ben hat. In keinem von beiden



beiden können wir aufhören: folglich muß es derjenige Ton sein, der mehr als drei, und weniger als fünf hat.

Tab. VI. k) Pergolese schreibt Tasto solo an einem Orte, wo er seine eigene verworrene Harmonie nicht mehr verstund. Diese Vorschrift hat nur ihren Platz:

- 1) wenn der Einflang herrscht,
- 2) wenn viele Zwischenklänge erscheinen, die in den Stimmen schon ordentlich gelegt sind,
- 3) wenn die Harmonienfolge sehr flüchtig und künstlich forteilet; denn in letzten Fällen war die Aufgabe auch für den Kapellmeister, wenn er sich selbst an das Clavier setzte, in Ansehung der Geschwindigkeit unausführlich. Aber ein Tasto solo, wie hier, ist einer von den Mißbräuchen, der jezo nur gar zu stark im Schwunge geht: nämlich einen gewissen Ton im Grunde liegen zu lassen, und dabei oben zu setzen, was einem nur beliebt. Diese saubere Art hat noch einen andern Namen Pedal bekommen, als wenn beim Pedale die obere Stimmen nicht immer in den allgemeinen und einzigen Grundaccord von der Dritten und Fünften auflöslich wären. (1 §. Conseqf.) Wenn nun diese Gründe sich hinlänglich rechtfertigen: so müssen alle diese fehlerhaften Sätze von den Schriften eines großen Meisters verbannt sein,

3. B.	5	7	
	3	5	5
		4	3
	C	C	C

wodurch



wodurch unsere edelste Tonstücke (Tonsezz. 21 §.) noch zuletzt dem niedrigen Geblöcke eines Pohlischen Dudelsackes gleichen werden. Ist nicht Tab. VII. i) jene Begleitung viel erhabener, angenehmer, wie auch dem Kirchenstile und Ausdruck gemäßer?

Tab. VI. l) Diese Wiederholung der neun Schlägen, die schon oft, und weder verändert, noch versetzt, sondern immer im nämlichen Tone gehört worden, ist eckelhaft. Statt diesen hätte Tab. V. q) jenes angenehme Gesang, daß vorher im harten As gehört worden, im weichen C eintreten sollen, um die Einheit mit der Mannigfaltigkeit zu verbinden, Ein anders ist wiederholen, ein anders ausführen.

Wir haben, um den Beschluß zu verschönern, und gleichwie oben, der verdrießlichen Monotonie auszuweichen, der Sopranstimme bei den zwei vorletzten Schlägen ein eingeschränkteres Tab. VII. k), und bei den zwei letzten l) ein mehr ausgedehntes Gesang gegeben, und zweimal im Grunde As m) n) statt dem C gelegt, der Bratsche aber o) eine angenehm schleichende Bewegung angewiesen.

Man könnte die Begriffe Monotonie und Tons-einheit mit einander verwirren. Wir verstehen unter Monotonie, wenn immer derselbige Ton gehört wird; unter Tons-einheit, wenn alle Hauptklänge eines Stückes in Ansehung der Vorzeichnung vom Haupttone nicht über eine Stufe entfernt sind.

Man betrachte (Tab. VI. m) n) den rohen Zwischenklang und seine Verbesserung Tab. VII. p) q).

Die



Die Bezieferung ist nicht selten unrichtig, besonders bei jenem Gange T. II. i), der sehr oft wiederholt wird. Unsere im Gesange vorgenommene Aenderung verbessert auch zugleich diesen Fehler.

Eine besondere Anmerkung verdient jene Lage der Töne T. V. r). Das erste Viertel ist eine Uwendung des zweiten, und für die rechte Hand geht eben so der Zwischenklang f in die Mitte, wie für den Baß das F vorgeschrieben ist.

Den Herren Liebhabern des Clavierß liefern wir hier das zweite Stück zu voriger Sonate.

Wir haben, gleichwie in voriger Monatschrift, auch ein gemächliches Zeitmaß gewählt, um nicht die Anfänger mit hizigen und schweren Bewegungen abzuschrecken, um so mehr, als wir uns vornehmen, noch künftig immer dergleichen leichte Stücke mit einfließen zu lassen. Diese Art von Stücken nennt man Variationen Thema; weil der Spieler die größte Leichtigkeit findet, auch willkührliche Auszierungen, ja mehrere Veränderungen, dem Hauptsinne ohngeschadet, darin anzubringen.

Diese Leichtigkeit fuset sich auf die Einheit der Harmonie; diese Einheit wird von den Hauptklängen bestimmt.

Das Stück hat vier Perioden im ersten, und eben so viel im zweiten Theile.



Die Hauptflänge im ersten Theile sind:

G | A D | G Cis | D |

G | A D | G D | G |

Die Hauptflänge im zweiten Theile sind:

D G | D G | D G | D |

G | A D | G D | G.

Diesen Hauptflängen zu Folge ersehen wir, daß dieses ganze Stück, welches sechzehn Schläge hat, im Grunde nur aus sechs wesentlich unterschiedenen Schlägen bestehe.

G | A D | G Cis | D | G D | D G |

Der erste Period im ersten Theile kömt mit dem dritten überein. G | A D |

Im zweiten Theile kömt der zweite mit dem ersten Period fast überein, und sündert sich nur dadurch, daß die dreimal schwankende Bewegung vom fünften zum ersten Tone

D G | D G | D G |

zuletzt einen entscheidenden Schlußfall enthält, der sich für das D erklärt.

Ueberhaupt sind im ganzen Stücke drei Schlußfälle angebracht, die genau müssen bemerkt werden, wenn man im Stande sein will, Tonstücke zu analysiren.

1) Der Schlußfall vom fünften in ersten Ton, welcher der entscheidendste ist; weil er aus den zwei verwandtesten Tönen bestehet, und den Hauptton zu Ende bekömt. Dieser nimt den letzten Schlag beider Theile ein. G D | G

2) Der



- 2) Der Schlußfall vom siebenten Ton Cis in den ersten D, oder vom vierten erhöhten in den fünften D. Dieser schließt beim vierten Schlage den zweiten Period im ersten Theile.

G Cis | D

- 3) Der Schlußfall vom ersten Tone in den fünften, der aus dem dritten und vierten Schlage des zweiten Theiles oder auf dem zweiten Periode haftet.

D G | D

Daß ein entscheidender Schlußfall jede Tonstücke in der harten Leiter schließen müsse, ist die Ursach; weil in der harten Tonleiter der Schlußfall vom vierten in ersten mit dem Schlußfalle vom ersten in fünften zweideutig bleiben könnte. (Siehe der Tonsezkunst 31 §)

Daß der zweite Period sich mit einem weniger bestimmten Schlußfalle endigen müsse, ist die Ursach; weil die raschen Liebergänge, die gleichsam mit Sack und Pack schienen eine Wohnung zu verlassen, in gegenwärtigem sanften Stile, und besonders in einem engen Raume von vier Schlägen dem Gehöre zu auffallend wären. Deswegen ist er immer gelind, es mag das Cis als der siebente Ton vom D, oder als der vierte erhöhte Ton in der Leiter G betrachtet werden. Wenn das A als Hauptklang hier erscheinen sollte: so würde nebst vorigen unwidersprechlichen Gründen noch diese Ungereintheit entstehen, daß das g in der oberen Stimme zur Siebenten würde, welche sich



sich unmöglich auflösen könnte; eine Siebente, die zwar stufenweis (wie 24 §. der Tonw.) hinaufzu steigen kann, doch niemals springen darf.

(Von diesem Schlußfall handelt die Tonsezerkunst ausführlicher im 30 §.)

Daß in der Mitte eine schwankende Bewegung vom fünften in den ersten und ein umgewendter Schlußfall vom ersten in fünften Ton Statt finde, ist die Ursach; weil dieses die billigste Gleichheit zwischen beiden verwandtesten Tönen herstelllet. Daher nahmen viele Tonsezer Anlaß, den fünften Ton la Corda dominante zu nennen. Wir würden auch diese Benennung beibehalten, wenn wir nicht suchten mehr mit wesentlichen Entdeckungen im Tonreiche, als mit überhäuften unbedeutenden Namen bereicheret zu werden. Es ist wahr, der fünfte Ton wird fast im ganzen Stücke immer vernommen, und bei tanzelnden Sätzen könnte z. B. zu einem Stück im G eine Orgelpfeif das d unausgesetzt anhalten. Daraus folgt aber nicht, daß dieser Ton der herrschende oder der Hauptton sei.

Den Hauptton eines Stückes nennen wir denjenigen, auf den sich das Ganze beziehet; den Ton, womit man anfängt und endiget. Der Begriff dieses Tones, wovon man die Einheit hernimmt, muß mit dem Hauptklange nicht vermischt werden. Gleichwie das Wort Klang allgemeiner ist, als das Wort Ton, und dieses mehr Bestimmung als jenes enthält:



so kann man auch mit Zuverlässigkeit sagen, daß jeder Hauptton ein Hauptklang sei, nicht aber, daß jeder Hauptklang ein Hauptton sei. Daraus folgt, daß in jedem Stücke sehr viele Harmonien vorkommen können, wovon jeder ihr Hauptklang kann entdeckt werden, in sofern wir denselbigen Klang heraussuchen, wozu die einfachen Wohlklänge die Dritte und die Fünfte ertönen; aber nur ein herrschender Ton findet statt, nur auf einen einzigen Ton beziehet sich das mannigfaltigste Gewebe der Ausweichung, und in solang kann man die Tonseinheit in einem Stücke anpreisen, bis ein anderer Ton als Hauptton erscheine, der nicht einmal mehr in der nächsten Verwandtschaft mit dem Haupttone steht, sondern vermög der Vorzeichnung platterdings widerspricht.

Alle sieben Töne der Leiter: drei mit großen Dritten; drei mit kleinen Dritten; und diese sechs Töne all mit der großen Fünfte, der siebente aber mit der kleinen Dritte und kleinen Fünfte, können Hauptklänge sein. Nur aber der erste Ton darf für den Hauptton gelten.

Alle Töne mit der großen oder kleinen Dritte können wechselweis den ersten und Hauptton vorstellen, aber Töne mit der kleinen und übermäßigen Fünfte, mit der kleinen und verminderten Vierte, mit der verminderten Dritte haben keinen Anspruch auf den Vorzug des ersten Tones, eben so, als man nur mit den acht Wohlklängen:

Der



Der Einflang
 Die Achte
 Die große Fünfte
 Die kleine Vierte
 Die große Dritte
 Die kleine Sechste
 Die große Sechste
 Die kleine Dritte

anfangen noch schließen darf, wie es im Beispiele auf der XX Tab. f. 1. des Vorlesbuches deutlich zu sehen ist.

Daß hier gegenwärtiger Stof zu Veränderungen nicht Rondo heißen könne, liegt mehr am zweiten als ersten Theile. Der erste Theil ist Rondonäßig, da aber der zweite so kurz ausfällt: so schickt sich der ganze erste Theil nicht mehr darauf. Der zweite Theil darf wohl länger aber in keinem Falle kürzer sein; weil er mannigfaltiger sein muß als der erste. Da nun der Verfasser gegenwärtigen Stückes gesonnen war, etwas einfaches und kurzes vortreten zu lassen, damit die Veränderungen ferner fliesen, und diese Uebereinstimmungen deutlicher ausfallen: so mußte dieser Plan gewählt werden.

Wir liefern hier, Periodenweis, den ganzen Umfang der Harmonie, die vom Hauptflange bestimmt wird, und setzen das Thema, die erste und dritte Variation in der nämlichen Tonart, dann die zweite in der weichen Tonart her.



Je einfacher ein Satz, desto fähiger ist er, Veränderungen anzunehmen.

Man verwirre aber nur die mit Noten bald angehäufte, bald leere Vorschrift, Gesang und Bewegung nicht mit der so sehr angepriesenen Klarheit.

Unser Mannheimer Vorleßbuch entwickelt alle hier einschlagende Probleme, und zeigt, daß nur eine richtige Kenntniß der Tonfolge der Hauptflänge im Stande sei, jeden Schüler sicher zu leiten.

Wir haben von den fünf verschiedenen Perioden des Hauptsatzes der ersten und dritten Veränderung in der harten Tonart; von den vier verschiedenen Perioden des Hauptsatzes und der zweiten Veränderung in der weichen Tonart vier Fächer angemerkt: Im untersten sind die Hauptflänge. Im obersten ist das Hauptgesang, in der Mitte dessen Veränderung. Nur vom Hauptflänge der ganzen Harmonie können sowohl die im Gesange enthaltenen Wohlflänge bestimmt werden, und hiedurch zeichnen sich die fremden Töne aus. Z. B. Wenn D der Hauptklang ist: so wird fis die große Dritte, a die große Fünfte, und c die Unterhaltungssiebente sein. Steht zwischen a und fis eine Note: so kann sie nicht mit wohlklingen, und wird als ein Zwischenklang eingeschaltet. Steht vor dem a das gis: so gilt es für einen Vorschlag. Setzen wir aber hinter dem a das h: so bedeutet dieses einen Nachschlag.

Man durchgehe also diese zwei Tabellen, die hier gleich folgen, und in Buchstaben dasselbige ausdrücken, was in den gestochenen mit Noten geschrieben war, nur mit dem Unterschiede,



schiede, daß sowohl die geltenden Töne ihre Bezieserung, als die andern ihre Bestimmung erhalten.

Man untersuche auch die Art, wie ein Sas, der in der harten Tonleiter erfunden war, in die weiche könne übertragen werden, wenn anderst im Umfange der Tonfolge nicht der dritte und sechste Ton Statt finden, die in der weichen Leiter einen wesentlichen Unterschied verursachen.

Die Anmerkungen über die in den gestochenen Beispielen enthaltene Cantate müssen wir uns wegen Enge des Raums für die nächste Monatschrift vorbehalten, da der zweite Theil hiervon und zur ganzen Cantate eine vollständige Betrachtung folgen soll.

Es sind in der ersten Lieferung zwei Druckfehler zwar von geringer Bedeutung eingeschlichen; doch finden wir nützlich, sie hier einzurücken, damit in den wissenschaftlichen Untersuchungen kein freiwilliger Anlaß zum zweifeln eingestreuet bleibe. Sie sind folgende.

An der neunten Seite in der dritten und vierten Zeile müssen die höchsten Töne des Fagotts klein gedruckt sein, und einen unterzogenen Querstrich haben; weil hiedurch die einmal gestrichene Abtheilung auf dem Claviere verstanden wird, die uns diese Töne in ihrer wahren Größe vernehmen läßt: also g as

An der vierzehnten Seite ist von unten herauf in der fünften Zeile der letzte Hauptklang A gefehlt, und muß F heißen, wie auf der fünfzehnten Seite weitläufig erklärt wird.

Hiermit beschließen wir unsere Betrachtungen. Für die folgenden Monate sind schon instrumentalische Tonstücke, ganze ClavierSonaten unter der Presse. Uebrigens, so mannigfaltig unsere Eindrücke sind: so soll doch unser stäter Augenmerk dahin gerichtet sein, daß immer die Tonliebhaber unterhalten, und die Tonschüler belehret werden.



a $\frac{1}{5}$ } 3^m. fl.
 h $\frac{1}{5}$
 c $\frac{1}{5}$
 d $\frac{1}{8}$ Nachschl.
 e $\frac{1}{8}$ Nachschl.
 cis $\frac{1}{8}$ Nachschl.
 d $\frac{1}{8}$
 cis $\frac{1}{8}$ Nachschl.
 h $\frac{1}{5}$ } 3^m. fl.
 a $\frac{1}{5}$
 g $\frac{1}{5}$ 3^m. fl.
 fis $\frac{1}{3}$
 e $\frac{1}{3}$ 3^m. fl.
 d $\frac{1}{8}$

5 3 2

D

3^m. fl. a $\frac{1}{5}$
 h $\frac{1}{5}$
 c $\frac{1}{5}$
 d $\frac{1}{8}$
 e $\frac{1}{8}$ 3^m. fl. D
 fis $\frac{1}{3}$
 e $\frac{1}{5}$ 3^m. fl. A
 d $\frac{1}{8}$

cis $\frac{1}{8}$
 h $\frac{1}{5}$ } 3^m. fl.
 a $\frac{1}{5}$
 fis $\frac{1}{5}$ Nachschl.
 e $\frac{1}{3}$ 3^m. fl.
 cis $\frac{1}{8}$

gr. 6
 3
 e

Cis

5^m.
 fis $\frac{1}{5}$ Nachschl.
 e $\frac{1}{5}$ Nachschl.
 a $\frac{1}{5}$ Nachschl.
 h $\frac{1}{5}$ Nachschl.

3^m. fl.
 a $\frac{1}{5}$

h $\frac{1}{5}$
 e $\frac{1}{5}$ 3^m. fl.

5

3^m. fl.
 e $\frac{1}{5}$

h $\frac{1}{3}$

e $\frac{1}{3}$
 cis $\frac{1}{8}$
 E

gr. 6
 e

G

g $\frac{1}{8}$
 h $\frac{1}{3}$

3^m. fl. e $\frac{1}{5}$

5^m $\frac{1}{8}$

C

Zweiter Schlag.

<p>h d c h a c h a</p> <p>3 5 3m. fl. 3 5 7 3m. fl. 5</p> <p>c h a g h a fis</p> <p> 3 8 3</p> <p>3m. fl. 3m. fl. 3m. fl.</p> <p>5 3 6 3 5 3 d</p> <p>G D</p>	<p>h c d c h</p> <p>3 3m. fl. 5 3m. fl. 3</p> <p>fis g</p> <p> 3 8</p> <p>3m. fl. 3m. fl.</p> <p>5 3 6 4 d</p> <p>G</p>
<p>c h a g h a g fis</p> <p> 3 8 3</p> <p>3m. fl. 3m. fl. 3m. fl.</p> <p>8 3 3 h 5 a 7 c</p> <p>G D d</p>	<p>fis g</p> <p> 3 8</p> <p>3m. fl. 3m. fl.</p> <p>3 h 5 d</p> <p> 3 8</p> <p>3m. fl. 3m. fl.</p> <p>5 3 6 4 d</p> <p>G</p>
<p>3 h</p> <p> 3 8</p> <p>3m. fl. 3m. fl.</p> <p>8 3 3 h 5 a 7 c</p> <p>G D d</p>	<p>prima volta a h c d c h a</p> <p> 3 8 3</p> <p>3m. fl. 3m. fl. 3m. fl.</p> <p>8 3 3 h 5 a 7 c</p> <p>G D d</p>
<p>h d c h a g f i s c h c h a g f i s</p> <p> 3 8 3</p> <p>3m. fl. 3m. fl. 3m. fl.</p> <p>8 3 3 h 5 a 7 c</p> <p>G D d</p>	<p>Seconda volta</p> <p>ultima volta</p> <p> 3 8 3</p> <p>3m. fl. 3m. fl. 3m. fl.</p> <p>8 3 3 h 5 a 7 c</p> <p>G D d</p>

Erster Period	des II Theils
Erster Schlag.	Zweiter Schlag.

[illegible][illegible]

d = 8	d c h e d c h e c h a i s h a g f i s g	d c h e d c h e c h a i s h a g f i s g
	8 7 Morfchl. 7 Morfchl. 7 Morfchl. 7 Morfchl. 3 3 Morfchl. 8 Morfchl. 8	8 7 Morfchl. 7 Morfchl. 7 Morfchl. 7 Morfchl. 3 3 Morfchl. 8 Morfchl. 8
	8 7 Morfchl. 7 Morfchl. 7 Morfchl. 7 Morfchl. 3 3 Morfchl. 8 Morfchl. 8	8 7 Morfchl. 7 Morfchl. 7 Morfchl. 7 Morfchl. 3 3 Morfchl. 8 Morfchl. 8
	6 5 fis 7 d 5 3 g 6 4 d 6 4 3 a 7 d 5 3 g 6 4 d	6 5 fis 7 d 5 3 g 6 4 d 6 4 3 a 7 d 5 3 g 6 4 d
D	G	D G

3	3 ^{re} . fl.	5	3 ^{re} . fl.	7
$\frac{d}{8}$	$\frac{e}{1}$	$\frac{fis}{3}$	$\frac{g}{1}$	$\frac{a}{5}$
D				

5	3	5	3 ^{re} . fl.	3
$\frac{h}{3}$	$\frac{a}{1}$	$\frac{g}{8}$	$\frac{fis}{3}$	$\frac{d}{8}$
D				

c	h	c	d	c	h	c	d	c	h	a	g	fis	e	d	c
$\frac{1}{7}$	$\frac{1}{7}$	$\frac{1}{7}$	$\frac{1}{7}$	$\frac{1}{7}$	$\frac{1}{7}$	$\frac{1}{7}$	$\frac{1}{7}$	$\frac{1}{7}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}$
D															

fis $\frac{1}{3}$
 7 5 3 2

d	c	h	c	d	c	h	c	c	h	a	i	s	h	a	g	fis	g
$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{7}$	$\frac{1}{7}$	$\frac{1}{7}$	$\frac{1}{7}$	$\frac{1}{7}$	$\frac{1}{7}$	$\frac{1}{7}$	$\frac{1}{7}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}$
D																	

6 4 2
 G

Gegenwärtiges Variationen Thema ist ein be
 und daher verleiht es nicht das mindeste
 übergetragen wird. Wir haben uns zwar e
 herausgenommen; die Wirkung dieser Di
 nehme folgenden Vergleich.

Erster und
 Erster Schlag.

Stoß der Veränderungen in der harten Sonart.	<div>d</div> <div>h</div> <div>g</div> <div>G</div>
<div>Geige.</div> <div>Clavier.</div> <div>Die zweite Veränderung in der weichen Sonart.</div>	<div>schweigt die ersten Perioden und wandert in Gesänge des Claviers beim dritten Periode in fort.</div> <div>Rechte Hand, linke H.</div> <div> <div>as</div> <div> </div> <div>8</div> <div>as</div> <div>8</div> </div> <div> <div>fis</div> <div> </div> <div>Vorschlag.</div> </div> <div> <div>g</div> <div> </div> <div>8</div> </div> <div> <div>c</div> <div> </div> <div>Vorschl.</div> </div> <div> <div>b</div> <div> </div> <div>3</div> <div>as</div> <div>b</div> <div>3</div> </div> <div> <div>a</div> <div> </div> <div>Vorschlag.</div> </div>
Hauptflänge	3 ^b G

ständiger Wechsel des ersten und fünften Tones,
am Glanze, wenn es auch in die weiche Tonart
ine Freiheit im zweiten Theile vorsezlicher Weise
gression wird uns schon rechtfertigen. Man ver-

ritter Period.

Zweiter Schlag.

	c a e A		d a fis D	
mit dem Nchten		vorzchl. h == == 3 5 es a 8 5b A	vorzchl. d == == 3	c == == 7 8 d fis 3 gr. 3. D
gr. 8	c == == 3		c == == 7	vorzchl. b == == 5 a == 5

Der Schlußfall vom vierten erhöhten in den
 fälle vom siebenten in den ersten hätte fö
 weichen Tonart durch seine verminderte

Zweiter

Erster Schlag.

h

cis

g

g

d

e

G

E

Hauptfl. Cis

Die Geige

Stichl. c
 ||||
 3
 b
 8

h
 ||
 3

Stichl. a
 ||

g
 ||
 8

Stichl. f
 ||

es
 ||
 3

Stichl. d
 ||
 5
 g
 es
 3b

cis
 ||
 8

G

⁵b
₃Cis

Period.

Zweiter Schlag.

d

a

fis

D

chweig.

$\frac{d}{8}$	$\frac{\text{cis}}{8}$	$\frac{d}{8}$	$\frac{\text{es}}{8}$	$\frac{d}{8}$	$\frac{\text{3m. fl. } \left\{ \begin{smallmatrix} c \\ b \end{smallmatrix} \right\}}{8}$	$\frac{a}{5}$
	gr. 3 fis d 8					

D

G

D

G

Geige mit dem Clavier um acht Töne tiefer.

c	b	a	g	b	a	g	fis
Verst.	3	Verst.	8	Verst.	5	Verst.	3
	3b		3b		8		p
					d		
	3b			gr. 3.			

G

D

Vorschlag
von unten
Vorschlag
von oben

es	cis	d	g
8	5	5	8
8	8		
8	8		

Besondere
des Meublen

3b

G

Eine Harmonie, die traurig, betrübt und sanfte Wirkung
höhten thlußfallmäßigen siebenten Zone in der weichen
musste her angebracht werden, wenn anderst eine anger
art contrastiret, statt finden soll.

In den drei ersten Perioden des zweiten Theiles geht ein
kommen miteinander überein. Wir halten nicht mehr f

ersten,

		ersten,			
Geige	Clavier.	8 fis — a 3		8 fis — a 3	c es d = = = 5 7 3te. Fl.
		c d c b a g = = = = = 5 3te. Fl. 5 3te. Fl. 3 3te. Fl.		fis = = 8	7b es — c — 5
		7b es — c — 5			7b Fis

e merfliche Aenderung vor. Der erste und dritte Schlag
für nöthig, eine Vergleichung anzustellen, und setzen den

und dritten Schlag.

$\frac{c}{5}$	$\frac{b}{3m.fl.}$	$\frac{a}{3}$	$\frac{g}{3m.fl.}$	$\frac{8}{fis}$	$\frac{c}{5}$	$\frac{d}{3m.fl.}$	$\frac{es}{7b}$	$\frac{d}{8}$	$\frac{c}{3m.fl.}$	$\frac{b}{3m.fl.}$	$\frac{a}{5}$
				$\frac{fis}{8}$							
				$\frac{7b}{es}$							
				$\frac{c}{5}$							
					$7b$						
									$7.$		
									$gr. 3.$		
					Fis				D		

Betrachtungen

der Mannheimer Zonschule.

Dritte Lieferung

den 15. Augustmonat 1778.

Gründliche Beurtheilungen setzen eine tiefe Einsicht zum Voraus.

Man muß den ganzen Umfang einer schönen Wissenschaft genau inne haben, eh ein strenger Tribunal der galanten Aesthetik könne aufgerichtet werden. Ein Recensent darf sich nicht mit den superficiellen Kenntnissen der geschminkten Gegenständen begnügen; alle künftige Folgen derjenigen Regeln, die er beschnarchet, sowohl, als deren Gesetzen, die er festsetzen will, sollen ihm lebhaft vor seinem scharfsichtigen Auge schweben. Dieß sind im Kurzen die erforderliche Eigenschaften eines Kunstrichters. Dieß ist die Prüfung, die jeder redliche Biedermann mit sich erst vornimmt, um die Stärke seiner Arme und die Dauer seiner Knochen zu kennen, eh er sich ins Schlachtfeld waget.

So dachten wir vor der Ankündigung unserer Monatschrift. Wir verwunderten uns auch schon lang über die Dreistigkeit so vieler empirischen



50

Schmetterlinge, die uns um die Ohren saukten, und über den Augen fladerten, ohne jemals einen festen Standort ihres Angriffs zu wählen.

Viele Niethlinge von Schriftstellern, die im Bogenfüßen die Summe ihrer Pflichten erreichen, glaubten, es sei für ihr ewiges Denkmal schon genug, wenn sie das Mannheimer Orchester die Revue hätten passiren lassen. Mannheim fuhr während dieser Schwärmzeit immer mit unnachahmlicher Praktik geradenweges fort, störte sich an diesem Gebräuse nicht das mindeste, und das war es, warum die musikalischen Volkentretter mit Widersprüchen schwanger, und mit Ebentheuern entbunden worden. Sie hießen also:

Man könne gründlich von der Musik urtheilen, ohne sie zu verstehen. Eine erzene Kenntniß der Klänge sei befüget, großen Meistern ihre Richtung zu geben. Ein paar geometrische Vergleichen hätten den sichersten Anspruch auf die Tonwissenschaft. Die musikalische Praktik sei ein geringer Vortheil derjenigen schwachen Köpfe, die aus Abgange der erhabnen Staatsstudien Zeit und Muse gehabt haben, sich mit Ländeleien abzugeben, u. d. m.

Wenn wir nur mit unserer Tonwissenschaft, die in der Ruhrpfälzischen Tonschule den zehnten Theil ausmachet, prangen, nur mit aufgewärmten physikalischen Versuchen, die noch dazu mit Haaren müßten beigezogen werden, auftreten wollten: so hätten wir

uns



und hier selber das Urtheil gesprochen. Da aber die Tonschule zur Praktik thätig anführet, da die Beweise für den Nutzen, und nicht aus Ruhmredigkeit angebracht sind: so wird es genug sein, Werke von Tonschülern zu zeigen, die nach unsern Gründen gearbeitet haben, und der Welt ihre Aufsätze bekannt machen, um durch eigenes Aufführen, durch unparteiisches Anhören sich von der Zuverlässigkeit unserß Lehrgebäudes überzeugen zu lassen.

Herr Winter, der das Orchester im hiesigen Nationalschauspielhause anführet, ist der Verfasser gegenwärtiger Sinfonie.

Er hat die weiche Tonart D gewählt, die wenige Vortheile zu dieser Gattung von Tonstücken besitzt, um etwas härteres und desto seltneres zu unternehmen. Die weiche Tonarten sind nicht in der Natur gegründet. Eine einzelne aufgespannte Saite läßt nebst ihrem Klange noch zwei andere Töne deutlich vernehmen, die sich wie zum Ganzen das Drittel und Fünftel verhalten, auf dem Claviere aber die Fünfte und Dritte heißen. Z. B.

$$\begin{array}{rcl} \text{a} & \frac{1}{5} & \text{die 3.} \\ \text{—} & & \\ \text{c} & \frac{1}{3} & \text{oder} \\ \text{—} & & \text{die 5.} \end{array}$$

zum F.

Die weiche Tonart entstehet bloß dadurch, daß die zwei Dritten, wie hier vom f zum a, vom a zum c, verrückt werden. Daß a zum f ist eine große, daß c zum a ist eine kleine Dritte. Will man nun die große



Dritte, statt daß sie ist zwischen dem Hauptflange und der Dritte Statt fand, von der Dritten zur Fünften haben; soll die Verhältniß der kleinen Dritte, statt daß sie ist aus der Dritten und Fünften bestand, dorthin versetzt werden, wo der Hauptflang und seine Dritte steht: so muß die Dritte zum F as heißen. Und dieses as ist zum F eine kleine, daß c zum as eine große Dritte.

Deswegen ist die weiche Tonart schwach und matt. Die Sinfonien aber, wie gegenwärtige öfters mit Beifalle vor der Comödie ist aufgeführt worden, sollen feurig sein. Sie müssen das Geblüt in eine Wallung setzen, die Fantasie erhizen, und das Herz des Zuhörers mit harmonischer Kraft heftig anfallen, um es zu den Leidenschaften biegsam, und zu allen Empfindungen weich zu machen. Dieß ist die bestimmte Wirkung der Sinfonie, die desto schwerer durch die weiche Tonart erzwungen wird, als mütter die kleine Dritte von Natur ausfällt. Der Tonsezer muß deswegen die beide Leitern der harten und weichen Tonart genau kennen, um sich mit Sicherheit einen erwünschten Erfolg eines solchen schlüpfrigen Unternehmens versprechen zu dürfen.

Ein Tonstück im weichen D hat sonst ziemlich Kräfte, da sie die leere Saiten der Geige g d a e alle benutzen darf. Nur ist dieß die unübersteigliche Hinderniß, daß diejenigen Sätze, die in einer harten Tonart vorkommen, in der weichen nicht allemal, und
fast



fast niemals mit gleicher Wirkung wieder erscheinen können.

Ein Tonstück in der harten Tonart, wenn es vorwärts schreitet, wenn die Rede wächst, weicht gewöhnlicher Weise in den fünften Ton aus. Dieses wird in der weichen Leiter schwerlich angehen; denn die weiche Tonart ist viel zu matt, um das Gehör immer in einer muntern Aufmerksamkeit zu erhalten; man würde deswegen gähnen und einschlafen, wenn nach dem ersten Tone, der eine weiche Tonart vorstellt, auch der fünfte mit der nämlichen kleinen Dritte erscheinen sollte.

Die meisten Tonsetzer haben dieses aus bloß natürlichem Gefühle wahrgenommen, ob sie aber den ganzen Umfang dieses Lehrsatzes so sicher und leicht übersehen können, muß der Erfolg lehren.

Wenn in einem Tonstücke aus dem weichen D, der erste Theil im harten F schlieset: so wird, um die Einheit der Sätze aufs äußerste zu suchen, der nämliche Sinn im weichen D wieder angebracht.

Der fünfte schlusßfallmäßige Ton erhält auch in der weichen Tonart seine große Dritte; denn sonsten wäre er nicht entscheidend: also können jene Sätze, die sich auf den ersten und fünften Ton beziehen, in der harten und weichen Tonart sich beinahe gleiche Wirkung versprechen. Hasten aber die Sinne auf andere Töne der Leiter: so wird schwerlich die Gleichheit der Sätze im ersten und zweiten Theile mit der Einheit der Aus-



weichung bestehen können. Z. B. Der erste Theil schlieset sich mit der harten Tonart F. Diese Tonart läßt den zweiten Ton das weiche G als den Hauptton zu; man kann in das weiche G ausweichen, da der Abstand dieser zwei Töne nur in dem Unterschiede einer Stufe, nämlich des Zuwachses der Vorzeichnung eines b vor dem e, besteht. Dieser Satz darf aber ins weiche D nicht übertragen werden; weil der zweite Ton in einer ohnehin weichen Tonart nicht einmal die große Fünfte hat, die zwar zum Hauptton fähig, niemals aber im Stande ist, einen Hauptton vorzustellen.

Wir wissen vom uralten Choralgesange, daß aus eben dieser Ursache unser jezo siebente Ton H niemals zum Haupttone auch ihrer so trockenen Gesängen gebraucht wurde.

Wenn nun der zweite Ton in der weichen Tonart, wie im weichen D das E seine kleine Fünfte b hat, und deswegen nicht ein Hauptton sein darf: so kann auch kein Sinn im ersten Theile mit der harten Tonart dasjenige vorbereiten, was im zweiten Theile auszuführen unmöglich fällt. Durch Beispiele wird unsere Erklärung deutlicher werden.

Im ersten Theile kann der Schluß folgende Hauptklänge haben,

7 gr. 3	7
F D	G C F
oder	
7 b	7
F Fis	G E F

wenn



wenn diese Sätze ins weiche D übertragen würden, so müßte entweder für beide vorige Gänge, diese unleidentlich trockene Tonfolge im Haupttone des ganzen Stückes gelten;

$$D \overset{7}{B} \mid \overset{5b}{E} \overset{7}{\text{gr.}3} A \mid D$$

Denn diese sind nur schlußfaßmäßig anscheinende Versetzungen der Leiter, nicht aber Schlußfälle, da die erste im harten F die bündigsten und entscheidendsten waren: oder daß E, um Hauptton zu werden, würde das Gehör auf eine unverzeihliche Art beleidigen

$$D \overset{7}{\text{gr.}5} H \mid \overset{7}{\text{gr.}5} E \overset{7}{\text{gr.}3} A \mid D.$$

$$D \overset{7}{Dis} \mid \overset{7}{\text{gr.}5} E \overset{7b}{Cis} \mid D.$$

Wer diese Sätze auf einem Instrumente vernehmen will, wird praktisch von einer solchen philosophischen Theorie überzeugt sein.

Ein anderes wäre, wenn der Satz im harten F so hiesse:

$$F \mid \overset{3b}{G} \overset{7b}{C} \mid F$$

dieser könnte im weichen D mit gutem Erfolge übersetzt werden

$$D \mid \overset{5b}{3} E \overset{7}{\text{gr.}3} A \mid D.$$

Man ist nicht gewohnt, daß erste Allegro einer Sinfonie im $\frac{3}{4}$ Takt zu sehen. Es gibt sehr wenige derselben.

Daß



Das erste Allegro soll immer feurig sein, und Pracht haben, der $\frac{3}{4}$ Takt aber hat in seiner Natur etwas schleppendes und tändelndes. Er wird deswegen zu den Menuetten mit der besten Wirkung gebraucht. Wer hievon deutlichere Erklärungen sucht, kann dießfaß von den Herrn Tanzmeistern die thätigste Erläuterung einholen; uns ist genug zu zeigen, daß im dreiviertel Takt etwas schleppendes herrsche.

In der Tonschule unter dem Artifel Tonkunst ist der Unterschied zwischen dem Sechachtel und Dreiviertel Takt beschrieben. Der Sechachtel ist viel feuriger, da die zwei Bestandtheile jeden Schlages einander so ziemlich gleich sind. Der Niederschlag ist zwar kräftiger als der Aufschlag, wenn aber die nämliche Anzahl von Noten beiden zukömmt: so kann diese Wirkung nicht so auffallend sein. Wenn aber, wie im $\frac{3}{4}$ Takt, der Niederschlag zwei Drittel vom Schlage, und der Aufschlag nur ein Drittel bekömmt: so folgt, daß dieser Aufschlag viel schwächer, und deswegen der Takt schleppender sein müsse.

Wir wollen nun sehen, ob gegenwärtiges Allegro einem Menuette gleiche.

1) Es fängt im Einflange an.

Natürlicher kann wohl der Vortrag nicht sein, als im Einflange. Der Satz ist einfacher, geläufiger auswendig zu merken, und leichter in der Ausführung zu vernehmen.

Diese



Diese Gründe sind hinreichend um die Mannheimer Sinfonien vor dem bissigen Vorwurfe zu schützen, daß sie alle im Unifono anfangen; besonders, wenn man ihre Ausführung mit anderen Sinfonien vergleicht, die manchemal (weder allzeit, noch von allen gesprochen) Nichts, als eine Tändelei auf den Markt bringen.

2) Nach dem Hauptsatz folgt gleich ein sanfter Sinn, der eben dadurch auch gleichsam zum Hauptsatz wird; weil er den Zuhörer gleich einnimmt.

3) Die zweite Geige löst das d als die Siebente richtig auf, und vermittelt den zweifachen Vortrag der ersten Geige und der Bratsche, durch eine angenehme = flüssige widrige Bewegung zum Bass.

4) Das zweite Zwischengesang war etwas hart ausgefallen, wenn vor dem b das e hätte hergehen sollen: das es ist also geläufiger und weicher, als das rasche e.

Wir finden auch noch für die Tonschüler nützlich eine Anmerkung in Ansehung des Gesangs beizufügen, nämlich, daß es für alle ungebildete Ohren sehr aufnehmlich sei, eine Melodie im ersten und dann eine im fünften Tone schweben zu hören, die in Ansehung der ihrigen Schwebung sich sehr ähnlich sieht. Diese Art haben sich deswegen viele Tonsezer schon zu Nutzen gemacht, und hierin können manchemal weitentfernte Tonsezer in den Gedanken zusammentreffen. Diese Anmerkung ist allein schon im Stande, die unruhige



Kritiken der Halbgelehrten ins Helle zu setzen, wenn sie unter dem bloßen Zufalle gleicher Sinne und einem musikalischen Diebstahle, dessen sich ein großer Kapellmeister und origineller Tonsezer freilich schämen müßte, keinen bestimmten Unterschied erkennen wollen.

5) Dieß ist ein Beispiel eines verstellten Schlußfalles in der weichen Leiter.

6) Dieß Gewebe ist sehr mannigfaltig, ohneracht, daß jede Stimme an und vor sich einfach gesetzt ist. Wenn diese gedrängte Harmonien nicht die verwandteste und schlußfaßmäßigste, sondern etwas trocknen wären: so entstünde eine Verwirrung.

7) Dieser vierstimmige Satz schließt sehr bündig diesen Period.

8) Nun bekömt der Baß das Thema, und leitet durch künstliche Wendungen das Stück in das harte C 9) und harte F 10).

Diese Läufe der ersten Geige 11); das Abstoßen des Baß 12); Prasseln der Mittelstimmen 13) erhitzen die Fantasie des Zuhörers.

Eine unerwartete Wendung leitet die Ausweichung dem Scheine nach, wie auf einen Irrweg in das weiche G vermittels dessen fünften Tones D mit der großen Dritte fis 14), das Gehör wird aber noch mehr überrascht, da es den fünften Ton G vom C 15) und zuletzt den umgewendeten Schlußfall vom ersten Tone F 16) in seinen fünften C 17) vernimmt.



Nun kömt wieder ein sanfter Sinn 18), der mit desto mannigfaltigern Tonfolgen der schleichenden Hauptflänge angefüllt ist, als einfacher und sich gleichender das Gesang fortwandert.

19) Die Violonzelle dienen zur Abwechslung, wenn bisweilen die Contrabässe schweigen.

20) Diese Umwendung ist nicht sehr üblich. Man mißt sie in den meisten Compositionen; weil man niemals die Reduction als etwas wesentliches des musikalischen Systems betrachtet. Die Wirkung hiervon ist weicher, als wenn sein Hauptklang zum Grunde läge, und stellet die Harmonie des siebenten Tones der harten Leiter vor.

3. V.	d	7		g	6
	b	5		e	4
	g	3		d	3
Hauptfl.	E		Umw.	B	

Zwei fünfte Töne hintereinander G zum C 21), C zum F 22) ermuntern das Gehör sehr kräftig, nun eilet der erste Theil dem Ende zu. Nur ein kleines Zwischenspiel 23) vermittelt gegenwärtige Stärke des Orchesters, und den endlichen Schluß des ersten Theiles 24).

25) Wenn es wahr ist, daß idem et varium, die mannigfaltige Einheit gute Wirkung hervorzubringen im Stande sei: so muß es hier geschehen. Schwankend wechseln alle verwandete Töne miteinander ab, bis endlich der Hauptsatz im weichen G 26) eintritt, und durch eine betrügerische Wendung 27) ins harte B ausweicht.

28) Ob



28) Obiger Satz, der beim dreizehnten Schlage ganz gleichgültig aufgenommen wurde, contrastirt hier, durch seinen unvermutheten Eintritt, und täuscht eben so, als überraschend das B nach dem angezeigten Betrüge 27) einfiel.

29) Um den Hauptton das weiche D eindruckvoller zu bestimmen, dienet die gegenwärtige schweifende Harmonie, wo die zwei Töne D und A mit einander kämpfen.

Nun folgt Nichts mehr neues, aber neue Wendungen des Alten.

30) Das cis der Bratsche ist die übermäßige Fünfte zum Hauptflange F, wovon die Tonschule ausführlich handelt.

Von dem Waldhornsatz der Winter'schen Sinfonie ließ sich noch viel nütliches sagen.

Wir wollen die Leser nicht mit einer Materie zu lang aufhalten, und es ist sehr wahrscheinlich, daß im Zeitlaufe von mehreren Jahren bei so verschiedenen Gegenständen in unserer Monatszeitschrift vielleicht noch alles wird erschöpft werden, was nur den geringsten Vortheil einem Liebhaber sowohl als Schüler verschaffen kann.

Man giebt hier bloß den Fingerzeig an, um den Nachgrüblern die Gelegenheit zu Entdeckungen, zu angenehmen Erfindungen nicht zu benehmen.

Es ist immer bei allen solchen Verbindungen, wo mehrere sonderbare Instrumenten in eine annehmi-



che Eintracht sollen gebracht werden, eine ausgemachte Regel, daß je einfacher jede Stimme vor sich, und je mannigfaltiger zum Ganzen gesetzt wird, desto eindruckvoller die Wirkung ausfalle. Deswegen könnte man sich weder eine Mannichfaltigkeit versprechen, wenn die Waldhorne ihre Gänge aus den gewöhnlichen Jagdstücken entlehnten; noch die Einheit erzielen, wenn sie alle nur mögliche auch falsche Töne zusammenstümpeln sollten, um niemals zu schweigen. Wir erklären dieses in einem Beispiel T. VI. fig. 2.

i) und k) sind die Waldhorne jagdmäßig gesetzt: so dringen sie nicht durch, so wird das Stück nicht erhoben, und keine Mannichfaltigkeit zeichnet sich aus.

Will man ihnen aber jene Töne anweisen, wie l) m): so höret man sie nicht unter dem Getöse der Instrumenten, ihre Töne stimmen nicht zum Orchester, und keine Kraft beseelt die Harmonie.

Wie zeichnet sich aber hievon der prächtige Satz n) o) p) q) aus?

f. 3. Auch jener Waldhornsatz verdient eine Anmerkung. Manche würden vielleicht sich die herrlichste Wirkung von den hohen Tönen und abstoßenden Bewegungen der Waldhorne r) versprochen haben, und, wenn es zum Werke kömt, so flingt es eben, wie die Kinder mit einem Kamra am Munde und Papier die Posthörner nachahmen; kein majestätischer Klang wird jemal hievon ertönen. Gibt man aber aushaltende Noten wie s); dem zweiten Waldhorn anstatt



statt der gewöhnlichen Achte die Fünfte vom Hauptflange und so, daß diese beiden Waldhorne das Drittel und Fünftel vorstellen, dann wird ein schröckend harmonisches Gebrüll aus dem Scheidel kommen, das Einheit und Mannigfaltigkeit verbindet.

Noch finden wir f. 4. sechs Schläge der Bemerkung würdig. Die einzige Not in den zwei ersten Schlägen hat mehr Kraft, als wenn die unrichtigen Waldhornisten ganze Noten trillern.

Wer von der Tonmäßigung richtige Kenntnisse besitzt, wird wohl wissen, daß dieses g i), welches zum ersten Tone f den Abstand eines ganzen Tones ausmachtet, als Dritte zum es, in welcher Ableitung es ein kleiner ganzer Ton vom f sein sollte, zu hoch stimme. Eben diese Unvollkommenheit, welche zu heben, leichte Tonschriftsteller tausend Ballen Papier zu Maculatur gemacht haben, leistet uns hier wesentliche Dienste.

Daß im Einflange von beiden Hörnern ertönde f k) als die Fünfte zum B wirkt mit lauter Gewalt aufs Ohr.

1) daß $\frac{c}{5}$ und $\frac{a}{3}$

die $\frac{5}{3}$ und $\frac{3}{5}$ in arithmetischer Herleitung
daß $\frac{1}{3}$ und $\frac{1}{5}$ in harmonischer Theilung

vom Hauptflange und Grundtone F erschüttern den Fußboden.

m) die doppelte Fünfte spricht voller Feuer.

n) und o) stellt das erste Waldhorn; die zweite Geige das zweite Waldhorn die Bratsche vor.

Diese



Diese Bemerkung wird in tausend andern Fällen eine nützliche Anmerkung erzielen können.

Es ist noch nicht lang, daß man sich der Waldhorne auf diese Art benuzet. Man fängt schon an, vier Waldhorne aus mehreren Tönen, so auch Trompeten zu verbinden. Wir haben hier am verflossenen Gallatag des höchsten Namenfestes Ihro Ruhrfürstlichen Durchleucht zu Pfalz eine Messe aufführen gehört, wo zwei Chöre von Trompeten und Pauken aus verschiedenen Tönen und drei Chöre von Waldhorn ebenfalls aus verschiedenen Tönen zum gemeinschaftlichen Zwecke mit einem unerhörten Pracht wirken mußten.

Für die Liebhaber des Gesanges folgen hier sowohl vom ersten Theile, der in voriger Lieferung gestochen war, als von dem zweiten Theile einige Erklärungen.

Gegenwärtiges Singstück hat Hrn. Johann Christian Bach, einen der größten Tonkünstlern zum Verfasser, einen Mann, auf welchen Deutschland stolz sein kann. Diese Cantate besteht aus zwei Arien, und zwei Recitativen. Die verschiedene Leidenschaften, Gemählde, Charaktere, so darin herrschen, geben dem Sänger, wenn sie bedeutend ausgedrückt und vorgelesen werden, Gelegenheit, sich sowohl im sanften und zärtlichen, als auch im pathetischen und feurigen zu zeigen.

Die Poesie ist eine von den glücklichen, die ihr Dasein dem großen Metastasio in Wien zu verdanken haben.

Herr



Hr. Bach wählte besonders deswegen diesen Stoff zu seiner Cantate, um zu zeigen, wie viel Gewalt die Tonkunst habe, und wie groß ihre Kraft sei, die Gegenstände, auch die contrastirendsten, zu schildern; Vorstellungen von Schrecken und Beruhigung, Furcht und Hoffen, Liebe und Zärtlichkeit mit den deutlichsten Farben zu mahlen.

Wir verehren ihn als einen großen Tonkünstler, und lieben ihn als unsern Landsmann. Seine zwei Opern *Catone in Utica* und *Alessandro nell' Indie*, welche hintereinander auf dem Königl. Theater zu St. Karl in Neapel mit allgemeinem Beifall aufgenommen worden, haben ihm den Vorber eines Gesangs-Dichters erworben. Sein Stil, der einfacher und weniger Noten hatte, als der mancheßmal rasend-Neapolitanische, bezauberte alles. Das sanfte, niedliche, und das singende rührte jeden empfindsamen Zuhörer. Das Gelehrte, die Ueberraschungen, die kühnste Wendungen, welches den Deutschen charakterisirt, wurde nicht mißbraucht, sondern mit Ueberlegung und zur nachdenklicheren Erhebung des sanften angebracht.

Wir haben von diesem großen Gezer Tonstücke in allen Gattungen, und erinnern uns kaum einen Mann, der in so verschiedenen Fächern (den Kirchengesang ausgenommen) mit gleicher Leichtigkeit und Glücke gearbeitet habe. Man sehe nur die viele Sonaten, Trio, Quartetten, Quintetten, Concerten, Sinfonien, Arien, Cantaten, Serenaten, Oratorien, Opern, welche



welche den Hr. Bach zum Verfasser haben, und seiner feurigen und mahlerischen Einbildungskraft das Lob sprechen.

Betrachtet man das Selenvolle und den treffenden Ausdruck, welches in den Ratonstestament, der Eleo-
fide und des Porus Liebesverständnis, und der Verzweiflung der Tochter des Temistofles vortreflich beschrieben wird: so muß man nur bedauern, daß Hr. Bach dem Geschmak des jezigen verdorbenen Zeitalters, und den gemächlichen Damen zu gefallen, so viel aufopfert, daß er sich manneßmal zu Clavier-sonaten in dem unbedeutendsten und geschmacklosen englischen Stil herabläßt. Vielleicht können ihn seine Lage, und sein Verhältniß entschuldigen; wir aber wünschen, aus warmem patriotischem Eifer, daß ein solches Genie, welches zur Aufnahme der schönen Künsten soviel beitragen kann, sich mehr den nützlichen Verbesserungen, als den reichen Belohnungen der unbedeutenden Aufmunterer widme.

Ohnerachtet Hr. Bach so viele und so verschiedene Werke herausgegeben, so ist er doch noch unermüdet, seine blühende Phantasie verläßt ihn nie, und seine Gedanken sind immer neu. Die musikalische Anstrengungen schwächen seine Gesundheit während seiner mannigfaltigen Vergnügungen sehr wenig; wir möchten also auf noch mehr herrliche Produkte von diesem großen Meister rechnen.



Ueberhaupt concentrirt sich in den Tonstücken des Hrn. Bachs noch eine Mischung vom italiänischen Geschmacke, worin die Hauptklänge sehr einfach sind; vom deutschen, der mit unerwarteten Wendungen überrascht; vom französischen, wo die weiche Tonart herrscht; und vom englischen, der bisweilen ganz kalte, abfühhlende Gesänge vorbringt: eine Mischung, die vorher niemals vernommen wurde.

Der Stof zu gegenwärtiger Cantate ist ein Schäfergedicht. Ein ländliches Monodram. Der Liebhaber der Nice spricht allein, das Ritornel, 1) dienet zur Vorbereitung, was in den Opern die Overture ist, und wird wiederholet 2); wenn die Singstimmen den ersten Vortrag geendiget hat.

Da das Ritornel nur einmal geschrieben ist, und doch zweimal gespielt werden muß: so dient folgendes zur Erklärung.

Von 1) bis 2) in den Instrumenten wird der nämliche Eingang wiederholet, mit dem bloßen Unterschiede der Wörter, die das erstemal, dort, wo prima volta steht, heißen:

no, non turbati o Nice

io non ritorno

a parlarti d'amor.

Das zweitemal, dort, wo seconda volta steht:

so, che a te spiace.

Hier fällt ein Stoß vom Orchester ein, und der Sänger fährt fort, mit den Worten basta così.



In diesem Vortrage ist vorzüglich zu bemerken, wie man einen langen Sinn einzufleiden habe. Es darf ehender kein Schlußfaß auch nicht in den nächsten Ton geschehen, eh der Sinn geendiget ist; da nun dieser so ziemlich lang anhält: so hat Hr. Bach mit der Fünfte a und Achte d den ersten; mit der Dritte fis und Fünfte a den zweiten; mit der Fünfte a Achte d und Dritte fis den dritten Schlag bestritten.

Da izt nicht die Rede von blutigen Schlachten, noch von einem fürchterlichen Feldherrn, sondern bloß von Liebe ist: so würde ein feuriges Ritornel, ein künstliches Gewebe, anhaltende Bindungen zur Unzeit hier, und ohne Frucht angebracht sein. Deswegen gehen die Geigen immer gesellig miteinander im Dritten 3), oder durchstreifen den Umfang der wohltonigen Harmonie 4) oder auch in Achten 5), wenn die Bratsche 6) mit der ersten Geige Echäten hat.

Man ist nicht gewohnt, mit solcher Genauigkeit, wie hier 7) die Bindung anzumerken. Man begnügt sich in dergleichen Fällen nur damit, daß die erste zwei Noten einen Bund bekommen. Wenn aber die Bindung sich auf die drei Noten verbreitet, und die letzte Not zugleich auch einen Strich zum Abstoßen erhält: so wird der Vortrag noch kräftiger. Solche Kleinigkeiten, wenn sie gehäuft werden, tragen zur Feinheit der Ausführung ungemein viel bei. Es war daher zu wünschen, daß in allen Orchestern kein einzelner Spieler



sich eine Freiheit herausnehmen, sondern ein Sklav der Vorschrift sei; hingegen müste der Tonsezer eben so groß im Vortrage, als in der Vorschrift sein, um sich des Gehorsams solcher harmonischen Unterthanen mit Recht benutzen zu können.

8) Beim Worte *spiace* ist der Sinn schon geendigt, und dahier fällt auch der Stoß vom Orchester drein. 9) Dieses Zwischenspiel sagt im A das nämliche, was vorher im D vorgekommen war. Hr. Bach trift 10) eine glückliche Wendung, und leitet die Harmonie ins weiche E. Ueberhaupt ist diese Bewegung des Baßes 11) sehr fähig, allerlei Ausweichungen geläufig vorzustellen.

12) Auf eben diese Weise, wie der Uebergang vom weichen A ins weiche E geschah, schreiten wir hier vom weichen E ins weiche H. Die flüssige Bewegung der zwei Geigen 14) scheint einen Gewitterguß vorzusagen.

15) Der Sinn hier ist außerordentlich lang, und deswegen verdient das Gesang 16) Nachsicht, wenn auch die strengen Harmonieforscher entweder wissenschaftlich beweisen wollten, daß die verminderte Siebente bei einem gefälligen Anerbiethen sehr unrichtig stehe; eine Siebente, die sonst bloß nur zu den kläglichsten Ausdrücken von der Natur bestimmt ist, oder, wenn sie gar einen Fehler vorgäben, der darin heste, daß im Anfange dieses Sinnes die Harmonie *Fis ais cis* von den Instrumenten sowohl als vom Clavier ertönt,
die



die immer noch anhält, wozu aber das g eine ohne Vorbereitung frei angeschlagene Neunte ist.

17) Die Nice stöhrt sich wenig an den Reden des Schäfers, und sie befürchtet gar noch nicht das Donnerwetter, das seiner Erzählung gemäß ihr bevorstehen soll. Dieser Kalt Sinn wird durch das ruhige Zwischenspiel sehr richtig hier ausgedrückt.

Was hier im weichen H vorkommt, erscheint 18) im weichen E, und 19) im weichen A.

Es sollte freilich immer die Lage des ersten Tons auf dem ungraden und starken Takttheile; des fünften Tons auf dem graden und schwachen Takttheile genau beobachtet werden. Das ist: es sollte der Period 18) und 19) gelegt sein wie 17). Aber es scheint, daß Hr. Bach auf die Worte, die nicht allezeit an vorige Stelle hinfielen, etwas nachgiebiger gewesen sei.

Ein glücklicher Ausdruck! 20) die Bratsche und die zweite Geige drücken den vom Winde erschütterten Wald, die erste aber 21) die leichten hin und her gewehten dürren Blätter aus. Quer 22) und schief 23) irren die betäubten Vögel furchtsam herum. Ganz verloren fallen hie und da 24) schon einige noch matte Tropfen. Dann rollt der feurige Donner 25) in den inneren Abgrund 26) der verlassenen Erde mit solcher Wuth, daß alle ihre verschlossene Gemäthe davon traurig schallen 27). Kaum spricht der Schäfer davon 28): so schlägt es zum zweitenmal ein 29);



noch zitteren die bange Wolken 30) vom heftigen Stoß des sulphurischen Aethers. 31) Ihr Beben erschüttert die Luft. Die übrige Bewegung der Instrumenten 32) 33) trägt Nichts mehr zum Ausdrucke bei, sondern bestreitet nur den Anschlag der Harmonie, was sonst der einfache Contrabaß mit dem Violoncell zu leisten befugt ist.

34) Eine zärtliche Pantomime geht der Arie vor; sie schildert vielmehr den Vorgang, wenn beide in die Höhle sich verstecken, als daß sie der Arie oder dem Sinne der Singstimme zur Vorbereitung dienen sollte.

Beide Fragen 35) und 36) sind sehr schön geschildert. Es geschieht immer ein unentscheidender Schlußfall vom vierten erhöhten in den fünften Ton, mit dem Unterschiede, daß 35) das Gesang auf der Fünfte a zum Hauptflange Dis, und 36) nebst der Fünfte auch auf der Achte vom Hauptflange Dis haste. 37) Die Harmonie weicht furchtsam in eine schüchterne Tonart zurück, bei den Worten non tener.

Bereint treten die zwei Geigen 38) in Dritten- und 39) Sechsten-Verhältnissen miteinander auf, bei den Worten Con te son io 40), und liefern uns ein sehr lebhaftes Gemählde von der Harmonie der zwei zärtlichen Herzen des Schäfers und der Schäferin.

41) Nun wächst die Rede. Bis hieher hielt sich die Arie immer noch im A auf. Die zum Grunde liegende Siebente a des fünften Tones H vom E zeigt, daß E ansezo der erste Ton sei. Wenn man den irri-



gen Vorurtheilen der unrichtigen Tonschriftstellern noch anhienge: so würde man schwerlich einsehen können, warum das A im Grunde sich nothwendiger Weise in Gis auflösen müße; weil sonst die Zweite für den Uebelflang gehalten wurde, die 55) weder hinunterzu sich auflöst, noch hinaufzu Stufenweis schreitet, sondern gar springt. Da aber von unsrer fuhrpfälzischen Tonchule die Hauptflänge aller nur möglichen Harmonien sind erforscht worden, worunter sich auch die vermeintliche Zweite in der Umwendung befindet: so folgt, daß die Uebelflänge Uebelflänge bleiben, sie mögen in der Höhe oder Tiefe liegen, und keine Lage im Stande ist, dasjenige dissonirend vorzustellen, was vorher wohlgeklungen hat.

Die schwankende Harmonie E 43) und H 42) kommen hier sehr gut zu statten, am Orte, wo die Erklärung schon geendigt ist. Scherzhaft spielen die 2 Flöten 44) zwischen den Pausen der Singstimme, sie sprechen, wenn er schweigt, und bestimmen dasjenige was er wünscht: nämlich den Gegen-Affekt.

Daß die Musik solcher richtigen Zeichnungen fähig sei, hätte man vielleicht niemals geglaubt, wenn nicht so große Talente wie Hr. Bach aufgestanden wären, und ihre Einbildungskraft mit allen möglichen Gegenständen hätten genau bekannt gemacht, und wenn nicht eine Schul errichtet wäre, die sich zum Geschäfte wählt; die Vorzüge solcher Männer ins Helle zu bringen, und den Liebhabern und Zöglingen



ihre Meisterstücke zum Bewundern und zur Nachahmung anzuempfehlen.

Die alten hatten die mitspielende Begleitung noch nicht in ihrer Gewalt, wie z. B. die zwei Geigen 45) sich bewegen, auch war ihnen das Anhalten zweier Bratschen 46) in der angenehmen Dritten-Verhältnisse unbekannt.

So unangenehm oder wenigstens unruhig dem Gehöre fällt, in der Ordnung gestört zu werden, wenn es im süßen Schlummer 47) von lauter wiegenden Harmonien plötzlich geweckt wird 48): so täuschend, ja bezaubernd muß es ihm sein, nach einer unterhaltenden Ungewißheit endlich wieder den Hauptton, den Hauptsatz mit naiver Zärtlichkeit sanft zu vernehmen, und im Genuße eines harmonischen Elisiums 49) einzuschlummern.

Eine Suspensio 50), wie in den künstlichen Reden, um den Zuhörer immer achtsam zu erhalten. Dann folgen Girlanden und Blumensträuße, womit der Sänger die Arie vor dem Ende noch ausschmückt.

51) Zu den Worten *mentre folgori e baleni* hört man ein Gerassel vom Donnerwetter, daß immer fort tobt, ohne die Singstimme zu bedecken. Der Himmel flärt sich auf, 52). Dieser Ausdruck ist mit einer einsichtsvollen Wahl sowohl durch die Harmonie an und vor sich, als auch durch den Contrast der folgenden Harmonie mit der vorigen getroffen worden; denn erstens ist die Harmonie des fünften Tones mit der

Unter-



Unterhaltungs Siebente sehr heiter, zweitens sticht die harmonische Tonart A mit der großen Dritte nach den weichen Tonarten vom H und Fis sehr ab, besonders, da das weiche Fis tiefer in die Kreuze gedrungen war, und das D wieder zurück weicht.

Die verminderte Siebente ist hier zum Ausdrucke der undankbaren Nice 53) und zum Vorwurfe. 54) sehr glücklich gewählt worden.

Ueber den zweiten Theil der Bachischen Cantate.

Ganz ruhig spricht der Schäfer, und der harmonische Umfang seiner matten Stimme wird von dem fünften Tone A und ersten Tone D unterstützt; denn dieß sind die sanftesten Töne. Er fällt auch 1) 2) in die Tiefe, und läßt die Stimm sinken.

Beim Worte timorosa 3) ist die Harmonie der verminderten Siebente glücklich angebracht.

4) Es kostet gewaltsame Stöße, wenn der Himmel einfallen solle. Diese punktirte Noten und ihre Bewegung in der Tiefe mahlen den Gegenstand sehr lebhaft.

5) Der süße Augenblick erscheint mit der lieblichen Harmonie des fünften Tones, dem die im Vorlessbuche so sehr gerühmte Unterhaltungs Siebente beigezelter wird. Das d in der Singstimme scheint eine ohne Vorbereitung angeschlagene Neunte zu sein; die Wirkung ist hievon auch nicht so sehr vortheilhaft.



6) Diese Ausrufung auf der verminderten Siebente es drückt auf zweifache Art die Leidenschaft des bestimmten Schäfers aus: 1) daß die Stimm sich erhebe, 2) daß der hohe Ton von einer traurigen weichen Tonart entspringe.

7) Die weiche Tonart wird in die harte verändert, und dieß flößt Hofnung ein, besonders, da die im Grunde liegende Siebente 8), die sich freilich auch auflösen sollte, scheint, einen Menschen zu bilden, der sich von einer Leidenschaft zur anderen wendet. Wir wünschten daher, ohne dem Hrn. Bach zu nahe zu treten, daß in den Geigen keine kleine Dritte 9) mehr vorgekommen wär. Er corrigirt sich zwar erst dort, wenn er das vielleicht 10) anbringt, und der Schäferin zu einer Entschuldigung helfen will. Es läßt sich sonst noch eine Bemerkung hier beisetzen, die nicht wenig Nutzen bringen wird. Sie besteht darin, daß der Nachschlag es der ersten Geige 11) vor dem Zwischenflange a in der zweiten Geige, 12) die gleich darauf folgt, keine gute Wirkung hervorbringe. Dieses kann durch folgende Erklärung noch deutlicher werden:

d	es	c	d	h
h	c	a	h	h
geltende Söne	Nachschläge	Zwischenflänge	Nachschläge	geltende Söne
				Zum



Zum Beispiele, wie man den nämlichen Satz auf verschiedene Arten ausführen könne, dienet das instrumentale Zwischenpiel 13, das 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, immer in einem anderen Gewande auftritt.

Man glaubt die Schäferin zu sehen, da Hr. Bach die Instrumenten nach einer weit ausgedehnten Lage 21, in engern Raum 22) einschließt, um einen Zwang oder eine angemaste Spröde lebhaft zu schildern.

23) Die Instrumenten antworten, da die Gespielin schweigt. Ein herber Vorwurf, der von der Erniedrigung 24), und mit bedeutendem Ausdrücke 25) anfängt, fortschreitet, 26) wächst 27), und endlich in ein lautes Geschrei ausbricht 28), da er sie ihres Kaltsinn wegen spottet, und sich brüstet, alles schon in den stummen Gebärden gelesen zu haben, was bei ihr im Busen vorgeht.

Dun folgt die Arie. Wer sich vom inneren Gebäude eine genaue Einsicht erwerben will, darf gegenwärtiges Ritornel und die Singstimme mit einander vergleichen. Die 14 ersten Schläge im instrumentalschen Eingange und im Vortrage des ersten Sinns kommen völlig miteinander überein, nur mit dem Unterschiede, daß der fünfzehnte Schlag im instrumentalschen Eingange ins D 29) schließt; weil das Ritornel nicht so lang sein darf, und hingegen der fünfzehnte Schlag im Solo ins G 30) wieder zurück fällt; weil es noch Zeit ist, bis man erst in den fünften Ton ausweiche.



76

Die Punkte hier würden vielleicht bessere Wirkung hervor bringen, und mehr Eindruck machen, wenn sie den Haupttönen 31), wie sie Hr. Bach 32) selbst betrachtet, anflehten, als daß sie auf die Nachschläge fallen.

Diese rollende Bewegung der zweiten Geige 33) der Bratsche und des Baßes spielt dem Donnerwetter vor, daß unter einer Meerstille fortdauern soll.

34) Dieser Gang ist einfach, aber fast zu trocken. Hr. Bach hätte auch können eine sehr natürliche Bewegung in der Bratsche anbringen, und hiedurch hätte das Stück außerordentlich gewonnen f. 2.

Man wird uns vergeben, daß wir, um die Hoboen zu erspahren, die nur in gegenwärtigem Schlage mit ihrem Gesange, und sonst fast niemals sich auszeichnen, eine willkührliche Veränderung vorgenommen, und der Bratsche 35) anhaltende Noten angewiesen haben. Wir wissen sehr wohl aus der Mathematik, daß, je harmonischer die Verhältniß der harmonischen Zahlen gelegt ist, desto angenehmer die Wirkung fürs Gehör ausfalle. Deswegen war auch der Bachische Satz sehr schön; weil er so hieß:

2 Hoboen	g	$\frac{1}{8}$
	h	$\frac{1}{5}$
2 Waldhorne	—	
	d	$\frac{1}{3}$
	—	
	g	$\frac{1}{2}$

Die



Die Austheilung der Stimmen war also dermaßen eingerichtet,

daß zwischen dem $\frac{1}{2}$ und $\frac{1}{3}$ keine Zwischenzahl;

zwischen dem $\frac{1}{3}$ und $\frac{1}{5}$ ein harmonischer Antheil;

zwischen dem $\frac{1}{5}$ und $\frac{1}{8}$ 2 harmonische Anth. fehlen.

Da wir aber zugleich einsehen, daß dieser tändelnde Gang zum Zwischenstücke diene, und keinen Haupt-sinn vorbereite, sondern nur einmal und ganz zu Ende in dem Solo 38) vorübergehend erscheine; so konnte noch eher unsere Willführ statt finden. Dieses Wort tändelnd gibt uns zu mehrerem Nachsinnen hinreichenden Stoff.

Darin sündert sich der Kirchenstil vom Opern-
stile, daß der Kirchenstil einen ernsthaften Gang,
eine herrliche Bewegung, künstliches Gewebe, anhal-
tende Bindungen, und schrockend-prächtige Einfälle
der mitstreitenden wesentlichen Theilen sich zueigne,
der Opernstil hingegen auf den nämlichen Tönen eine
komische Bewegung habe, und munter daher tänze.
Wenn nun etwas ländliches, naives, unschuldiges vor-
zutragen ist: so machen die tändelnde Bewegungen,
wie hier, die beste Wirkung. Man wiederhole nur
in mancherlei Vorfällen diese Anmerkung, und es
wird zuletzt nicht schwer sein, von der Wirkung eines
Tonstückes, und von dem Unterschiede des Kirchen-
und Opernstils gründlich zu urtheilen.

Was man aber in gegenwärtigem Ritornel kriti-
siren könnte, ist vielleicht der dreimalige Schlußfall,
Dreier



dreier nacheinander folgenden Perioden im fünften Tone 33, 36, 37, welches ekelhaft wird.

39) Der Ton *fis* ist hier etwas hart. Die letzte Hälfte dieses Schlages hätte vielleicht fließender sein können, wie fig. 2. Das Gehör fodert Deutlichkeit, und, je einfacher, je natürlicher der Satz ausfällt, desto leichter ist dem Gehöre es einzusehen, mitzusingen, auswendig zu merken, und desto angenehmer. Deswegen finden die Opernmusiken immer mehr Beifall, als eine Kirchenmusik von gleicher Stärke, und verhältnißmäßigen Range. Wenn nun das Gehör daran gewöhnet wird, wie im vorigen Schlage das erste, fünfte, neunte, dreizehnte Sechzehntel für einen geltenden und entscheidenden Ton zu erkennen: so wird es beleidigt, wenn es das *fis* hier als einen Zwischenklang betrachten soll. Wird aber das *fis* als eine Siebente zur Harmonie gerechnet: so ist der Mißlaut offenbar, da kein Uebelklang jemal willführlich in die Höhe steigen darf, sondern sich nothwendiger Weise immer hinunter auflösen muß. Mit einem fast ähnlichen Gesange ist 40) ein häßlicher Mißlaut schier unvermeidlich; denn die Siebente *c* zum Hauptklange *D* wird zum Wohlklange, ohne sich zu bewegen. Wir überlassen diese Anmerkungen denjenigen, die dem Systeme gern nachdenken.

Den Feinden der teutschen musikalischen Poesie dürfen wir vielleicht auch einen Anstand in der italiänischen zeigen, der nicht so leicht zu heben ist. Nicht wahr!



wahr! Sie glauben, daß es unmöglich sei, teutsche Verse so wohlklingend wie die wälschen zu setzen. Sie sprechen allen italiänischen Gedichten zum Voraus den Beifall und den patriotischen Versuchen Hohn zu. Nun so hören sie. Auch wir verstehen die italiänische Sprache und kennen ihre Vorzüge. Wir bewundern des großen Metastas fließenden Stil. Aber sagen sie uns doch, wie muß man nicht die Backen aufblasen, wenn man in das gehörige Silbenmaß und unter die eigene Noten 41) folgende Worte bringen will: *questo è il più chiaro giorno?*

Was sonst von der Composition der Arie noch zu erinnern übrig bleibt, ist Nichts als lobwürdiges von dem Gesange, daß es sehr einfach, natürlich, und den Auszierungen fähig sei; daß es von mittelmäßigen Sängern könne mit Ehre vorgetragen werden, und überall jenen Ruhm, jenen Beifall sich zusichern könne, dessen der Name Bach schon längst würdig geworden.

Nach der Arbeit eines großen Geistes will sich nun auch ein Tonschüler auf die Bühne wagen, der erst in seinem Fache nach der Anleitung unsers Mannheimer Lehrgebäudes bisher gebildet worden.

Es ist Herr Franz Mezger, der sich auf einen singenden Vortrag auf dem Claviere beflisset, und in seinen Tonstücken etwas rührendes sucht. Unerwartete Wendungen, feurige Ueberraschungen waren noch nicht Heldenzüge für ihn, um sich unter andern aus-



zuzeichnen, er hat aber schon praktisch auch in anderen Versuchen, für verschiedene Instrumenten bewiesen, wie man planmäßig mit einem gewissen Zusammenhange kleiner niedlicher Sinne das Ohr erlustigen, und das Gemüth täuschen könne.

Da wir wünschten, daß alle Anfänger vom Clavierspielen sich zwar an gemächliche doch immer an Stücke wagten, die nebst einer geschmackvollen Bewegung zum anhalten auch anführten: so haben wir gegenwärtiges Stück gewählt, wodurch unsere Absicht nicht ohne Vergnügen des Schülers leicht erzielt werden könne.

Dieses Stück ist sehr angenehm für das Gehör. Es singt einfach fort, ohne deswegen in eine verdrießliche Monotonie zu verfallen.

Um die rechte Hand richtig im Zeitmaße zu leiten, die Schwachheiten vielleicht glücklicher zu bedecken, und eine Mannigfaltigkeit durchgehends beizubehalten, bewege sich der Baß während dem ganzen Stücke.

So sehr der wahre Zweck der Musik (welches wir das singende nennen) durch ein trommelmäßiges Getöse der Zwischenstimme bei großen Werken, und des Baßes auf dem Claviere vereitelt werden kann: so eigensinnig war es hingegen, wenn man bloß deswegen eine Gattung von Bewegung missen sollte; weil sie leicht, nicht zu neu, und in den Augen unrichtiger Beurtheiler nicht zu gelehrt ist.



Der beredsamste Declamateur wird sich weder besondere Ausdrücke noch eigene Wörter wählen, die nicht in gesellschaftlichen auch in gemeinen Gesprächen statt finden.

Und so gegründet wir auch uns brüsten dürfen, mit neuen Harmonien der Elfte und Dreizehnte, mit neuen Umwendungen des siebenten Tones der harten Leiter, die bisher noch mißkannt waren, auftreten zu können; so war doch unser sorgfältigstes Bestreben in unseren Empfindungen, der Probierstein zu der Beurtheilung niemals, einen Satz zu haben, der ganz neu ausfalle, vom gewöhnlichen völlig abweiche, und eine erst erschaffene Welt vorstellen sollte.

Gleichwohl wird es uns hier an Widersprüchen nicht fehlen; auf die wir schon lange warten, um desto sicherer die benebelnden Vorurtheile, die irrigen Systeme abzuschaffen, und dadurch unsern Nachkömmlingen einen breiteren Weg zur deutlichen Einsicht bahnen zu können.

Wir kehren zu unserem vorhabenden Constücke zurück.

Im ersten Theile finden wir eigentlich fünf, im zweiten Theile eben auch fünf Perioden, wenn wir nur diejenigen Sinne für einen Period anrechnen wollen, der mit einem entscheidenden Schlußfalle etwas gewisses vorstellt.

Der erste Period 1) im ersten Theile und 2) im zweiten Theile schließt in dem nämlichen Tone, womit



jeder angefangen hatte. Der zweite Period im ersten Theile 3) fällt in den fünften und der dritte Period 4) in den fünften vom fünften Tone, dann schwan-
 fen die zwei Hauptlänge, der erste und fünfte Ton
 unentschlossen, bis endlich 5) ein förmlicher Schluß-
 fall im C erscheint, und vom folgenden schlußfaß-
 mäßigen Periode seine Bestätigung 6) erhält.

Der zweite Period 7) im zweiten Theile schließt
 im fünften Tone A mit seiner entscheidenden großen
 Dritte in der weichen Leiter vom sechsten Tone D.
 Der dritte Period 8) kehrt in den fünften Ton C
 vom Haupt- und ersten Tone F zurück. Der vierte 9)
 und fünfte Period 10) kommen mit dem vierten und
 fünften im ersten Theile völlig überein mit dem blo-
 ßen Unterschiede, daß der Schluß des ersten Theiles
 im fünften Tone, worin der zweite eintritt, und der
 Schluß des zweiten Theils im ersten Tone geschehe,
 womit der erste angefangen hatte.

Umständlicher können die Perioden mit aller ih-
 rer Tonfolge, Wendung und Entscheidung betrachtet
 werden, wenn man alle ihre Hauptlänge erforschet.

Erster Period	7	3 ^b 7 ¹³ ¹² 11 10
Hauptlänge	F F E F	G H C F.

Hierin zeichnen sich besonders der dritte und
 fünfte Schlag aus; der dritte durch eine Umwendung
 des siebenten Tones der harten Leiter F, die selten
 vorkommt. Man mißkannte bisher den Unterschied des
 sieben-



siebenten Tones der harten und des zweiten der weichen Leiter. Deswegen sind die unrichtig gebildeten Ohren schon daran gewöhnt, daß, wenn sie G mit $\frac{6}{3}$ vernehmen, Nichts anders als den fünften Ton A vom weichen D erwarten, da doch E ebensowohl der siebente vom harten F als zweite vom weichen D sein kann. Und welche gute Wirkung wird nicht vom folgenden A mit seiner Sechste erzielet?

Manche Tonsezer hätten vielleicht ohne Bedenken dem Basse statt dem b den Ton C beigelegt, wovon als wahrem Hauptflange das oben liegende d eine frech ohne Vorbereitung hingeworfene Neunte geworden wär. Es ist also nicht genug, nur einzelne Töne unter sich zusammensetzen können, sondern man muß mit scharfsichtigem Auge jede Umwendung unter ihren wahren Grundton und Hauptklang zu bringen wissen, um von ihr mit stättem und unabgeändertem Gesetze des Wohllautes oder Uebelflanges sich eine verhältnißmäßige Wirkung zusichern zu dürfen.

Beim fünften Schlage und dritten Viertel, wo eigentlich das C die Begleitung der $\frac{4}{2}$ enthält, scheint es, als wenn das F der Hauptklang sei. In Ansehung des vorhergehenden H mit der Siebente a finden wir aber, daß das a sich nicht in einen Wohlklang auflösen könne, ohne sich zu bewegen: also muß das a einen weiter entfernten Uebelflang vorstellen, und daher zu einem anderen Hauptflange dem C die richtig



vorbereitete Dreizehnte sein, welcher zu Folge auch das f die Elfte wird.

Zweiter Period

Hauptflänge F | F | B | F C | ⁷_{gr.3} D G | C

Dieser Schlußfall hier zeichnet sich durch das vorhergehende D mit der Siebente sehr glücklich aus. In unserer Tonchule handelt ein ganzer Artikel von der Tonfolge und schlußfallmäßigen Versetzung der Hauptflänge, und zeigt, wie kraftvoll die wahren Hauptflänge auf das Herz wirken, wenn scheinbare Schlußfälle, wie hier D mit seiner übelklingenden Siebente, als ein verstellter fünfter Ton vom G vor, ausgegangen.

Dritter Period

Hauptflänge C | D | ⁷_{gr.3} D | ⁷_{gr.3} G |

Der dritte Schlag ist etwas kühn. Er setzt das D wie den fünften Ton vom ersten und Haupttone G mit der großen Dritte fis und Unterhaltungssiebente c her. Dieser Gang würde sehr auffallend sein, wenn nicht gleich im folgenden Schlage der Gesangdichter sich gleichsam eines besseren besänne, und mit der Unterhaltungssiebente f in das C zurückkehrte.

Vierter Period

Hauptflänge ⁷_{gr.3} G | ⁷_{gr.3} C | ⁷_{gr.3} G | ⁷_{gr.3} C | ⁷_{gr.3} D | ⁷_{gr.3} D | ⁷_{gr.3} C | ⁷_{gr.3} G |

Hier schwanen, wie gesagt, die zwei Harmonien des ersten und fünften Tones, dann siegt der erste Ton C, und zu seinem Schlußfalle, um ihn ent-
scheiden-



scheidender vorzustellen, trägt das weiche D nicht wenig bei. Das C als erster Ton erhält noch in den vier letzten Schlägen dadurch das Uebergewicht, daß ihm drei Viertel und dem fünften Tone nur eins zukomme.

Fünfter Period

Hauptflänge C G | C G | C G | C

Der erste, vierte und fünfte Period des zweiten Theils kommen mit eben denselbigen Perioden des ersten Theils, wenn man nur das C mit dem F und das F mit dem C vergleicht, völlig überein.

Erster Period.

F		F		E		F		B	H	C		F		des ersten zweiten Theiles.
C		C		H		C		F	Fis	G		C		

Vierter Period.

G		C		G		C		D		D		C		G		des ersten zweiten Theiles.
C		F		C		F		G		G		F		C		

Fünfter Period.

C		G		C		G		C		G		C		des ersten zweiten Theiles.
F		C		F		C		F		C		F		

Der zweite und dritte Period im zweiten Theile enthalten nur schleichende Tonfolgen, schmelzende Harmonien, sanft täuschende Ausweichungen, gleiche und dabei mannigfaltigste Bewegungen, verschiedene Uebergänge bei fast immer demselbigen Gesange — mit einem Worte: dieß ist die Ausführung.

Zw.Per. $\overset{7}{7b}$ $\overset{7}{gr.3}$ $\overset{7}{gr.3}$ $3b$ $5b$ $\overset{5}{3b}$ $\overset{5}{fl.3}$ $\overset{5}{gr.3}$
 Hauptfl. C | C | A | A | D | A | D | G | D | E | Gis | Gis | A



C mit der Unterhaltungssiebente b scheint als der fünfte vom Haupttone C einen Schlußfall hinein vorzubereiten, daß b löset sich aber in die Achte auf vom Hauptklänge A, deswegen seine große Dritte und Unterhaltungssiebente schon wieder den schlußfallmäßigen fünften Ton vom weichen D vorstellt.

Nach den raschen Tonfolgen des fünften Tones C, dann zu zweienmalen des fünften Tones A erhalten auch die weiche und zarte Tonarten D und G die Oberhand. Dieß wird noch mehr bestätigt durch den Eintritt des zweiten und schwachen Tones E mit seiner kleinen Dritte und kleinen Fünfte.

Gis mit seiner verminderten Siebente und noch dazu verminderten Dritte ist eine bis hieher sehr mißkannte Harmonie. Sie wurde wegen ihrer Zweideutigkeit von jener des fünften Tones, wenn z. B. hier B mit seiner Unterhaltungssiebente as der Hauptklang war, nicht unterschieden.

Man kann bei gegenwärtiger Tonfolge die Wirkung aller sanften und raschen Zusammenstimmungen, wie auch ihrer Lagen hinlänglich kennen lernen.

Wir rathen auch allen Tonliebhabern, wenn es ihnen am Gelaise, an der ordentlichen Laufbahn, am Plane und Einrichtung fehlt, sich eine Tonfolge der Hauptklänge erstlich in bezieferte Grundtöne mit ihrer Beziefierung, dann oben im Gesange ihre Begleitung in Noten auszusetzen, Zwischenklänge, Vor- und Nachschläge einzuschalten, und endlich ein eigenes
erfun-



erfundenes Thema (es darf auch nachgeahmt sein) so zu zurechten, daß es einer gleichen Ausführung fähig werde.

Voriges Gis war der vierte erhöhte Ton vom weichen D, und zeichnete sich bloß durch seine verminderte Dritte von allen übrigen aus, es wird aber, durch die Erhöhung der verminderten Dritte b in die kleine Dritte h, zum siebenten Tone vom weichen A; das A, statt als Hauptton einzutreten, nimmt rasch die große Dritte an, und wird zum weichen D der fünfte Ton.

Nun weicht die Rede zurück, und nähert sich dem Ende. Statt, daß das A als Hauptton einträte, fällt es ins weiche D; das D sinkt ins weiche G; das G fällt ins harte C.

Dritter Per.	gr.3		gr.3		gr.3 ⁷		gr.3 ⁷		gr.3 ⁷
Hauptflänge	A		D		A		D		D ⁷ G ⁷ D ⁷ G ⁷ G ⁷ C

Wer nunmehr die Hauptflänge wohl eingesehen hat, wird die Wohlflänge leicht finden können. Weiß man die Wohlflänge: so lassen sich ohne tiefes Nachsinnen alle Zwischenflänge, Vor- und Nachschläge erforschen.

Wir wollen nur eine Untersuchung mit dem ersten Period anstellen, um das Geschäft eines jeden Willführ und Vergnügen mit mehr Nutzen überlassen zu dürfen.



Die Begleitung kann von zwei Bratschen, oder der Violin und dem Violonzelle geschehen. Sie ist so singend, daß ein Altist und Tenorist sie leicht vortragen könnte.

Was aber das Spielen aller drei Instrumenten betrifft: so müssen die Finger sich wohl im Anhalten geübt haben, eh man diese Sonate wolle hören lassen.

Die Rubamenten, die Verkettungen der Töne, die Sincopationen der Noten, die doppelte Bindungen können einen fleißigen Anfänger so weit bringen, daß er endlich anfange, das Clavier, das bisher manchesmal zum Hackbrett heruntergesetzt worden, zu einem sangbaren Instrumente umzuschaffen.

Wir wünschten nur, daß alle, die gegenwärtige Sonate lesen, auch sie vom Verfasser selbst vortragen hörten. Es ist unsere Schuld eben nicht, wenn in andern Händen wie unschmackhafte Ländeleien solche Sätze klingen, die bei öfterer Aufführung im Hause des Tonlehrers den Zuhörern den Athem benommen und Thränen ausgepresst haben.

Für die Liebhaber der Kirchenmusik folgt nun ein Chor, der im vorigen Jahre hier bei Hofe am Frohnleichnamsfeste ist aufgeführt worden.

Wir glauben nicht unserm Meister als Verfasser diesen Chors eine partheiliche Lobrede zu halten, wenn wir ihn zum Beispiele allen Tonschülern empfehlen.



Wenigstens sind wir praktisch überzeugt, daß jetziger Zeit sehr wenige Conserzer sich mit einem nasenden Singstimmensaze abgeben, wo kein Betrug statt findet, keine hervorragende und betrüglich angemessene Bekleidung die schändlich verstellten Gliedmassen einer häßlichen Mißgeburt zu bedecken im Stande sind. Man häuft lieber Instrumente mit Instrumenten: die Singstimmen vertreten die Stelle der Hoboen und Waldhornen; denn ihre Gesänge sind Nichts wesentliches (keine *parti reali*), sondern nur ein verworrenes Jubelgeschrei der Bauern im Wirthshause: keine Stimm sagt an sich etwas bedeutendes, da doch ein Chor eine eben so vielsümmige Arie vorstellen sollte: die schlechten Sänger huldigen ohnedem dem unrichtigen Kapellmeister einen frohen Beifall, wenn sie beim Vortrage der concertirenden Sätzen, der eigentlichen Kirchenhören, dem wahren Kunstgewebe einer solchen harmonischen Eintracht zu viel ungewohnte Schwierigkeiten entdecken.

Man vernehme nur vom gegenwärtigen Chore die Wirkung, ob man sich gleichen Eindruck von einem mit Trompeten und Pauken und allen Instrumenten besetzten Orchester versprechen dürfe. Man untersuche hievon die Ursach, man lasse die irrigen Vorurtheile der unrichtigen Gelehrsamkeit, die das Verzerrete suchet, und die zweckwidrige Absichten der wollüstigen Praktik, die nur dem Leichten nachlauret, fahren.



Dieser Chor ist sehr kurz; seine Perioden sind gar niedlich abgetrennt, nur ein einziger hält zur Abwechslung Bindungen an.

Worte:	Ecce		panis		an ge		lo rum	
Hauptkl.	B		B		^{3b} C B		F B	

Unsere Gründe zu Folge in der Tonkunst sind hier die Schlüssel nach einer bisher noch ungewöhnlichen Art gesetzt.

1) Da der Diskant, Tenor und Baß lauter halbe Noten aushalten: so bekömt zur Abwechslung der Alt beim vierten Viertel eine Bewegung. Diese zeichnet sich durch die Auszierung des Vorschlages e und des zweiten f noch angenehmer aus; weil diese Art gleichsam einem Schmelzer gleicht.

2) Dieses Viertel giebt dem Alt ein naives ungezwungenes Gesang, das im Ganzen eine neue ungewöhnliche Mannigfaltigkeit herstellt.

3) Im Diskant 4) im Tenor sind Nachschläge, 5) im Diskant ein Vorschlag; damit nicht mancher glaubte, es sei eine ohne Vorbereitung angeschlagene Neunte.

6) Dieser Zwischenklang, der auch die Siebente sein könnte, erregt einen täuschenden Schluß, da immer eine Stimme nach der anderen zusammenflappt, jede vor sich singt, keine dem Ganzen zuwiderhandelt, in einzeln Stimmen ein harmonischer Gesang liegt, und in der Zusammenstimmung einfache Gefänge deutlich vernommen werden.

Worte:



Worte:	factus	cibus	cibus	via	7 to 7 rum
Hauptlänge:	F	F	C	F	3b 913 G C F

Die zwei ersten Schläge hier gleichen den ersten Schlägen des ersten Periods ziemlich. Nun ersehen wir den Unterschied zwischen einem Vorschlage 5) und Uebelflange 7).

8) Hier durfte nicht jene Zierlichkeit 1) angebracht sein, weil das darauf folgende c zu trocken käm; es fanden aber mit mehr Recht zwei Zwischenlänge von f zu c statt.

Das Wort cibus, das an sich etwas bedeutet, konnte wohl wiederholet werden, nur im Alt nicht 9) wo eine Bindung bevorstand.

Daß 10) zwischen dem c und d das cis als ein Zwischenklang konnte eingerückt werden, macht die vorsichtige Austheilung der Stimmen, worin kein c vorkommt. Mit gleicher Wahl sind 11) 12) 13) 14) die halben Töne eingeschaltet.

Worte:	ve	re	panis
	fi	li	o rum
Hauptfl.	B	F	B F

Im ersten Period herrscht der Hauptton B; im zweiten der fünfte Ton: was konnte nun schicklicher hier als ein Wechsel des ersten und fünften Tones angebracht sein? Um den neutralen Wohlklang das f als Achte und Fünfte im Alt 15) anhalten zu lassen: so mußte auch ein aus vorigem Sinne bedeutendes und zu gegenwärtigem schickliches Wort das ecce in die Reihe treten.

Nicht



Nicht ohne Ursach hat der Bass 16), statt dem Hauptflänge B, das D mit der Sechste als eine Umwendung, und 17) die Achte vom vorigen Gesange erhalten; erstereß zur Abwechslung, das zweite zur Gelegenheit, daß der Gesangsdichter 18) das Wort ecce in voriger Pracht, nur in kleineren Noten als im ersten Schlage des Chores anbringen könnte.

19) Auch der Tenor will zierlich singen, und hiedurch 20) Bindungen anbringen, die vom Alt 21) um fünf Töne höher nachgeahmet werden, während dem, daß der Bass 23) den feurigen Ausdruck des Diskant 22) um einen halben Schlag später um elf Töne tiefer wiederholet.

W.	non	mi	ttendus		non	mi	ttendus		cani		bus	
		II	IO		II	IOB	II	IOB		II gr IO 3b		gr 3.
S. fl. B		F			C		G			D	Cis	D

Diese Tonfolge ist der wahre Kirchenstil, sie ist traurig, schlußfall- und ausdrucksmäßig; denn die Versetzung der Hauptflänge der siebentönigen Leiter spricht mit Pracht; die weiche Tonarten athmen Betrübniß; nachdem ein Schlußfall im ersten und fünften Tone vorgekommen war, kann keiner abwechseln, der als vom vierten in fünften steigen, und keine Harmonie die freche Verachtung des göttlichen Brodes mit dem thierischen Vergleiche rascher schildern, als die unerwartete Tonart D mit der großen Dritte fis. Aber eben so täuschend muß der Abfall des Tenors vom fis zum f und aller Stimmen von der äußersten

Hize



Sieze zur sanftesten Schwäche sein, wenn gleichsam Mondmäßig das erste unschuldige Gesang wiederkömt.

Zulezt statt amen erheben noch alle Sänger ihre Stimm, und lassen sie sinken, wenn der Zuhörer von ihrem andächtigen Rufe ecce durchdrungen ist.

Diese genaue Vorschrift der Stärke und Schwäche, und der mannigfaltigsten Modificationen im Wachsen und Abnehmen ist im Stande, das Herz des empfindsamen Zuhörers mit mächtiger Zauberkraft in alle Leidenschaften zu versetzen, wenn sie von den Sängern genau beobachtet wird.

Wider die Tadelsucht.

Recensionen, welche mit Wahl und vernünftiger Ueberlegung geschrieben werden, dienen immer der überhandnehmenden Autor sucht Gränzen zu setzen. Sie zeigen uns das Gute und Schlechte in seiner wahren Gestalt. Durch sie lernt man den ganzen Umfang einer Wissenschaft, und ihre Hauptbestandtheile kennen; denn alles, was die Wissenschaft oder Kunst bemerkungswürdiges hat, wird in ihnen geprüft.

Wie ausnehmend nützlich kann also nicht eine weise Kritik sein?

Daß jezo bei sehr vielen Recensionen die wesentliche Absicht mißbraucht, nur das Schwache aufgedeckt, sehr selten das Gute, das Nachahmungswürdige gezeigt wird, ist eine Klage, welche dem Patrioten sehr empfindlich ist, und nichts als unfreundliche, der Menschenliebe widerstrebende Gesinnungen verräth.



Der Unterschied aber zwischen Recensiren und Erfinden ist unendlich groß. Wie viel leichter ist es nicht, aus einem schon vorausgesetzten Grunde, richtige Begriffe, Folgerungen, und gewisse planmäßige Vorschriften festzusetzen, als der Wahrheit mit den tiefsten, abstraktesten Untersuchungen nachzuforschen, sie in ihrer einfachsten Gestalt zu entdecken, und endlich mit Schöpferkraft darzustellen. Bei jenem bleibt man bloß in der Beobachtungssphäre. Hier aber weht die Flamme des Genies, alles ist originell, wir werden mit fortgerissen — staunend erkennen wir die Größe des Erfinders, und fühlen mächtig seine Kraft.

Leute, die nicht einmal auf allgemeinen Menschenverstand Anspruch machen können, dem großen Scharfsinn des Erfinders nicht nachzudenken, folglich auch das durch die Entdeckung vollkommnere, nie einzusehn im Stande sind, verachten alles Neue.

Um also von jedem Werke ein richtiges Urtheil zu fällen, muß man die Absicht wohl betrachten.

Gegenwärtige Monatschrift zielt bloß dahin, um den Geschmack in der Musik zu verfeinern, jede Quelle der Schönheit von ihrer Entstehung an, bis auf den letzten Augenblick, den Tonliebhabern sowohl, als Schülern aufzudecken, und hiedurch eine von der Theorie unterstützte Praktik zu lehren.

Man hatte bisher noch keine Schrift in dieser Gattung. Dieser Pfad war völlig unbetretten. Es ist sehr schwer in einer Wissenschaft, die so verwirrt bear-



bearbeitet worden, und da man neue Begriffe zu entwickeln hat, sich mit einer gewissen Leichtigkeit, und einem immer ähnlichen Vortrage auszudrücken.

Der lange Aufenthalt unsers Meisters in Wälschland, seine häufigen Beschäftigungen im praktischen Tonreiche, ließen ihm keine Zeit übrig, um sich mit mehrerer Muse auf die galante Schreibart zu legen. Sein Stil kann aus diesen Gründen so wenig, als noch deswegen sich immer gleichen, weil so verschiedene Wissenschaften einen Einfluß in die Tonkunst haben, und deren Erklärungsarten stark kontrastiren. Um das Gefühl einer Leidenschaft zu schildern, muß er den Ton des Dichters annehmen, um Gründe zu bestimmen, muß er die Regeln der Weltweisheit beobachten, und da die Wissenschaft der GröÙe allein im Stande ist, das Grundgebäude der Tonwissenschaft zu unterstützen, so muß er sich auch in der Erklärung nach dem eigenen dieser Wissenschaft richten. Er macht auch gar keinen Anspruch auf einen witzigen Schriftsteller. Er führt die Sprache des Denkers, und seine Gedanken haben das Gepräge der Wahrheit, er überläßt es andern sich mit sophistischen Wendungen und faden Sentenzen zu helfen.

Findet Jemand Anstände am Systeme, ist man durch dessen Grundregeln nicht hinreichend überzeugt, oder entdeckt jemand Fehler, so werden wir alle Anfrägen und freundschaftliche Erinnerungen mit Vergnügen und Dank annehmen. Kritiken aber, welche keine edle Absicht haben, niemals das Ganze übersehen, dennoch aber mit boshaftem Neide an Allem etwas auszusetzen wissen, und überall superficial sprechen, sind ebensovohl dem Menschenfreunde verhaßt,

als Sie zu niedrig sind, um von uns
bemerkt zu werden.



Betrachtungen der Mannheimer Zonschule.

Vierte Lieferung

den 15. Herbstmonat 1778.

Der Versuch und die Erfahrung sind wohl die tüchtigsten Bürgen, woran sich das strauchelnde Gefühl halten kann, wenn es seiner selbst nicht mehr mächtig ist.

Jene Ueberzeugungen, die wir von demonstrativen Beweisen erzwingen, schmecken noch viel zu metaphysisch, um unsere Empfindungen anzugreifen, vielweniger unterjochen zu können. Wir sind sinnlicher geschaffen, als daß der Geist ohne thätigen Eindruck der äußeren Gegenständen zu Werk schreiten könne.

Unabhängig von den körperlichen Organen wirkt die Seele nicht.

Unsere Einbildungskraft, jene bunte Galerie der Seele, die uns nach Belieben Menschen und Gebäude mahlen, das Herz bald zur beklemmtesten Schwermuth heruntersetzen, bald zur himmlischen Wonne erheben solle — was ist sie, als ein weiches Wachs, das von den eingesogenen Ideen, von den aufgenommenen Bildern, von den lebhaftesten Zeichnungen außer uns gemodelt worden?

Wenn wir jemal hingerissen, vom gewaltigen Strom hingerissen, zur unwidderstehlichen Leidenschaft



schaft hingerissen seyn sollen: so muß es bei den schönen Künsten angehen.

Eine abstrakte Rechnung, eine künstliche Algebra, eine folgernde Meßkunst, eine tiefgründige Sternenerkenntniß sind nützlich, nothwendig, dienen zur Unterhandlung den großen Mathematikern; zur Gesellschaft den einsamen Thurmwärtern; zum Vergleich den streitigen Kaufleuten und Landmänner; und endlich zur Entdeckung tausend unsern unbekannten Weltmitbürgern.

Abfühlend ist die Lust, mit welcher wir diese Wissenschaft ausfeilen. Mit phlegmatischer Stille sitzen wir am physisch-ascetischem Pulte, — wir setzen und streichen Zahlen, vergleichen Produkte, und vermittels der bekannten entdecken wir allmählig unbekannte Sätze.

Noch sind wir kalt. Unsere Maschine leidet keine Modificationen. Wir denken nach, und, wenn wir gedacht haben: so verbreitet sich noch immer in uns eine einschläfernde Ruhe.

Wie geht es aber bei den schönen Künsten und Wissenschaften zu?

Welchen Eindruck — wirkt nicht in uns die Malerei, die Dichtkunst? —

Welche Schöpferkraft aber schafft wie im innersten Raume unserer wachsenden Begierden und zunehmenden Vorstellungen, — welche Kraft zeugt pur Empfindungen und Leidenschaften, Gemälden und Bildern? — Ist es nicht die Tonkunst, jene mächtige Gebieterin, deren unbegrenz-

tes



das Reich alles, was wir sehen, was wir fühlen, reichlich enthält? Stille Erwartung, süße Schwermuth, angenehme Melancholie, sanfte Erquickung, aufbrausende Munterkeit, heftiges Gefühl der lautesten Freude; bald niederschlagende Traurigkeit, dann himmlische Wonne; bald ungezäumtes Jubelgeschrei, dann die bitterste Beklemmung sind wechselsweis die sichere Folgen der Tonkunst.

Wer tauscht mit einer ländlichen Gegend glücklicher; wer unterhält mit den sanften Winden der Zephyren angenehmer; wer überrascht mit einem, nach und nach, Wolken mit Wolken, Regen mit Regen aufthürmenden Gewitter lebhafter; wer schreckt mit rollendem Donner auffallender; wer erheitert aber mit Entfernung der Schwärze, der Durchkreuzung der Wellen allmächtiger; wer vergnügt mit süß düftenden Ambrosien-Gerüchen annehmlicher — kurz: wer schafft und zerstört mit mächtigem Zauberstabe in unserer Phantasie; als — die Tonkunst?

Alle diese Wirkungen sind kein Obngefähr. Sie fassen sich auf gewisse Grundsätze; werden von sicheren Combinationen gezeigt; entstehen durch das Zuthun ihrer wesentlichen Ursachen. Ja, wir behaupten mit vieler Dreistigkeit, daß sich sowohl die Empfindungen als Gemälde, sie mögen noch so verschieden, mannigfaltig seyn, wissenschaftlich bestimmen lassen.

Wir wollten nur die ersten und nöthigsten Begriffe auseinander setzen, die die Wesenheit und



die Wirkungen der Einbildungskraft zu erklären im Stande sind, um uns dem Zwecke zu nähern:

Daß der Versuch und die Erfahrung die tüchtigsten Bürgen des strauchelnden Gefühles seyen.

Die vielfältige Ausschweifungen und Mißbräuche dieses Satzes haben uns hiezu Gelegenheit gegeben.

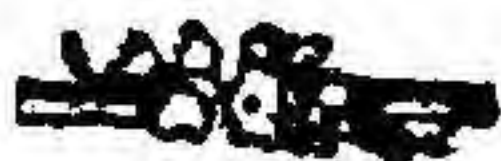
Wie viele abstrakte Mathematiker wollten bisher nur mit Zahlen, ohne einiger inneren Kenntnisse der Töne, der Tonkunst Gesetze vorschreiben?

Wie viele tolle Tonsezer wollten bisher blind, ohne Bestimmung, frei von allen Hülfsmittel der vernünftigen Regeln, die Göttin des Gefühls anbethen?

Schon spricht unsere kühnpfälzische Tonschule von Sicherheit, und zeigt die Nuzanwendung der innersten Theorie. Hievon handeln auch unausgesetzt unsere Betrachtungen.

Man behauptet aber doch immer, daß unsere Regeln so streng seyen; weil sie alle irrige Sätze verdammen. Man fürchtet sich vor unserem Lehrgebäude; weil es wissenschaftlich seyn soll. Hier finden wir Widerstände, die noch lange Jahre sowohl unsere Antagonisten als ihre Anhänger martern werden.

Wenn es nun auf eine Antwort ankommen soll: so dürfen wir uns nur auf unsere Begleitungskunst berufen, wo alle unrichtige Regeln des General-



neralbases abgeschafft sind, wo ein Gesetz der Umwendung alle Mißverständnisse verdrängt hat; oder können wir nicht die gegenseitige Leichtigkeit behaupten, da unsere Tabellen, wie z. E. in der zweiten Monatschrift, mehr erklären, als alle contrapunktische Schriften bis hieher?

Diese Beweise sind triftige Beweise, aber immer Beweise, die unentbehrlich auch gleiche Ueberlegung und Folgerungen von unser Gegenpartie fordern, und daher fruchtlos ablaufen.

Wir haben nun einen anderen Weg eingeschlagen.

Der Versuch soll die Feinde eines guten Geschmacks überzeugen;

Die Erfahrung wird sie eines besseren belehren.

Es treten nach und nach junge Turnierhelden auf, die in unserm Schoße verhältet, ihre Thaten dem selbsteigenen Gefühle eines jeden Zuhörers zur Beurtheilung überlassen.

Man greife also aus einem andern Gesetzbuche ihre Schriften an, und sie biethen jedem Recensenten ihre offene Brust dar.

Wir gehen zum Andante der vorigen Sinfonie von Hrn. Winter über, um zu erforschen, wie weit es dieser feurige Empfinder im sanften Stile gebracht habe.

Vom ersten Theile.

Hierin sind besonders drei Perioden, wegen ihrer entscheidenden Schlusssätzen, zu bemerken.



Der erste 1), der im F anfängt und schlieset.

Der zweite 2), der in den fünften Ton G vom fünften Tone C fällt.

Der dritte 3), der in den fünften Ton C endet.

Der erste Period hat folgenden Schlußfaß

F C F

Der dritte Period

C G C

Hieraus folgt, daß der mittlere Period weder mit dem ersten noch fünften Tone schließen kann, ohne, entweder mit dem ersten oder dritten Period in eine verdriehliche Monotonie zu fallen. Es müssen also diese drei Hauptbestandtheile F C G zur Vermittelung dienen, und eben diese bilden einen zweiten Period.

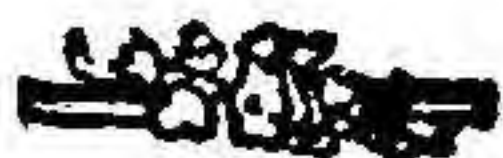
Der erste Period hat acht Schläge, die Hauptklänge hiervon sind folgende:

36
F | F | B | B | C | F | G FC | F

Der zweite Period hat ebenfalls acht Schläge, und seine Harmonien sind gegenwärtigen Hauptklängen untergeordnet.

7
gr. 3 fl. 3. gr. 3
F | F | C | C | G | C | D D | G

Die Gleichheit des Gesanges bei der wandelbaren Harmonie verschafft uns eine praktische Einsicht von der Ausführung. Was beim ersten Period im F vorkam, erscheint hier im nämlichen Tone. Da sich aber C zum F fünftenweis vorwärts ver-



verhält, wie das B zum F fünftenweis zurück: so darf man sich nicht wundern, daß beim soliden Vortrage des Sings nach dem Hauptflange F das B 4) in dieser Eigenschaft erschien, beim zweiten Vortrage aber, wo die Rede wachsen soll, ein gleiches Gesang 5) die Ausweichung ins C geleitet hat. Diese Aussage wird hiedurch noch mehr bestätigt, daß, gleichwie B zum F, so auch F zum C den vierten Ton vorstellt.

Man darf die große Dritte fis vom D, und das G mit der großen Dritte h als ersten Ton nicht für eine Ausschweifung ansehen, als widerspräche diese Ausweichung der Tonsinheit vom F; denn diese augenblickliche Digression wird 6) durch das aufgelöste f als wahrer Unterhandlungssiebente vom fünften Tone G zum Haupttone C hinlänglich gerechtfertiget.

Es ist wahr, daß, um weniger anstößig zu seyn, dieser Schlußfall vom vierten in den fünften Ton schicklicher geschehen sollte. Es könnte zwar auch so verstanden werden; weil in dem Schlußfalle zum fis im Grunde kein d als geltende Note mit ertönt, wodurch nothwendig das 1) für den Hauptflang angesehen werden müßte; denn das d 43) ist nur ein Vorschlag. Wir wollten aber nur dem Böglinge durch so strenge und unnachsichtliche Regeln den Muth nicht benehmen.

Hauptflänge des dritten Periods, der 38) anfängt.



schwankende und einförmige

C | G | C | G | C

mannigfaltige und entscheidende

gr. 3

G Cis | D F A G | C Cis | D | C G | C

Tonfolge

Es ist sehr angenehm, diese kurze Ausweichung ins weiche D vorher zu vernehmen, ehe das C als erster und Hauptton festgesetzt werde.

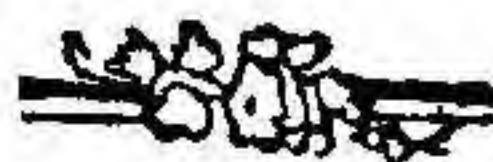
Die nachfolgenden fünf Schläge haben eben vorige schwankende Tonfolge der Hauptklängen.

Vom zweiten Theile.

Der erste und dritte Period im zweiten Theile sagen das nämliche, was der erste und dritte Period im ersten Theile vorgetragen hatte, mit dem Unterschied, daß im ersten Theile der erste Period im ersten, und der dritte im fünften Tone; im zweiten Theile der erste Period im fünften 7), und der dritte 8) im ersten Tone 9) sich aufhalte. Gemäß jener Haupteinteilung der Töne

des ersten	Anfang	Schluß
Theils	F	C
und zweiten	C	F

Der mittlere Period zeichnet sich nur allein vom zweiten Periode des ersten Theils aus, durch seine sanftschmelzende Ausweichungen. Er fängt in dem Schlage nach der Zahl 7) an.



Wir wollen seine bezieserten Grundtöne und Hauptflänge hersetzen.

		6 4 2	überm.	6 4 2			6 4 3		
Grundtöne	C	B		B	gr. 3	D	D	C	B
Hauptfl.	C	C		Cis	A	D	G	C	E

		6 5 7		6 3b	gr. 3			
Grundtöne	A	E	F	B	H	C		
Hauptfl.	F	C		G				

Der zweite Schlag giebt den fünften Ton C als schlussfallmäßigen fünften Ton vom F an; beim dritten Schlage tritt vom weichen D der siebente Ton Cis mit seiner verminderten Siebente ein; diesem folgt im vierten Schlage der fünfte Ton A von beiden Tonarten D. Im fünften Schlage drängen sich viele Hauptflänge. Das Gehör würde hiedurch beleidiget, wenn es nicht die verwandtesten wären, und ihre gähe Abwechslung sich auf die Dritten bezöge. Im sechsten Schlage erscheint eine nicht sehr gewöhnliche Umwendung des siebenten Tones, und hiedurch kehren wir zum vorigen Plane des ersten Theils im nämlichen Gesänge, Tonfolge und Gleise zurück.

Nach dem Plane trifft uns die Reihe, auch vom äußerlichen Puze eines Stückes zu sprechen.

Das Gesäng der ersten Geige im ersten Schlage 10), wo zwei kleine Noten mit einem Vorschlage kurz abgekneipt sind, und nach einer kleinen



Pause ein Schnelher ganz muthig auflodert, ist sehr niedlich.

Dieser Sinn ist bündig ausgeführt; denn seine nämliche Bewegung kommt 11) 12) 13) 14) 15) 16) 17) unter verschiedenen Gestalten bei den mannigfaltigsten Harmonien immer einförmig wieder.

Auf dieselbe Art erhält jenes ächzende rinforzo 18) an allen Orten, wo es wieder auftritt 19) 20) 21) 22) 23) 24) 25) die wandelbaresten Wendungen.

Die zweite Geige 26), die sanfte Wellen schlägt, bringt ebenfalls an verschiedenen Orten 27) 28) 29) 30) 31) 32) 33) 34) 35) ihre Bewegung an; ein gewisses Sprudeln im fünften Tone unterhält das Gehör 36) 37) auf eine sehr angenehme Art, da der Baß in herrlich munterer Bewegung die Saiten klempt 38) und die Bratsche bald die große Dritte, bald die Unterhaltungssiebente 39) anhält.

Da dieser Gang 40) wiederkömmt, mußte eine andere Austheilung der Stimmen in Ansehung der Lage getroffen werden. Sollte die erste Geige noch bei der zweiten und gegen dem jetzigen Gesang um acht Töne tiefer sich bewegen: so wäre das Gesang zu tief, also undeutlich; sollte aber die erste Geige diesen Sinn in der Höhe vortragen, ohne von einer anderen Stimm unterstützt zu seyn: so wären die Stimmen zu entfernt, nach jenem Sprichworte vis unita fortior; sollte aber die zweite Geige mit der ersten um 8 Töne tiefer fortwandern,



so könnte man sich von der Bratsche schwerlich die gute Wirkung versprechen wie 37). Es musste also, diesen Gründen zufolge, eine solche Vermittlung getroffen und zwei Bratschen von einander wesentlich verschieden gesetzt werden, wie 40) zu sehen ist. 41) und 42) ist eine Begleitung in der zweiten Geige und Bratsche angebracht, die zu einem einfachen Gesange die beste Wirkung erzielt.

Von diesem sanften instrumentalischen Gange gehen wir nun zum Kirchenstile über, und setzen unsere angefangene Verbesserung des Stabat mater fort.

Vom dritten Versett des Stabat Mater.

Zum Haupttone ist hier das weiche G, und sehr unrichtig gewählt worden, ob er schon sich wohl auf das vorige Versett schickt; denn wenn wir immer stufenweis im Fortschreiten der Versetten ein b verlihren wollten: so müsste ein Versett aus dem harten A folgen.

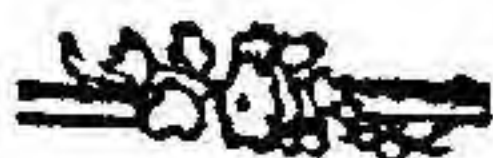
Für das Gegentheil können wir, und werden noch immer mit der Zeit, nebst den schon angeführten unwidersprechlichen Gründen auch thätige Beispiele aufweisen. Der Ausdruck der Wörter im ganzen Versett ist aufs äußerste gesucht und aufs glücklichste getroffen.

Tab. 1. i) Bei der Wiederholung sollte lieber stehen: *quam afflicta* als *et afflicta*.

k) Auf einer kurzen Silbe darf kein Halt sein,

T. 2. i) der kleine Zwischenklang h macht gewis seine Wirkung.

k) Um



k) Um die Ordnung der Perioden beizubehalten, ist dieser Schlag eingeschaltet worden, der das vorhergehende und nachfolgende annehmlich vereinigt.

T. 2. 1) Diese Ummwendung hier in der Grundstimm ist abwechselnder und ihre Wirkung zärtlicher, als wenn der Hauptklang C stünde.

T. 1. 1) Pergolese hat hier die Siebente ausgetauschet, eben so, wie es in unserer Tonsezkunst 24. §. vorgeschrieben ist, aber aus der nämlichen Ursache folgt, daß das b nicht nur mit $\frac{4}{2}$ sondern auch mit 6 beziefert seyn muß; weil es eine Ummwendung des vorher mit der Siebente beziefertem C ist (43. §. Tonw.)

T. 2. m) Um das Rittornell nicht gar so trocken zu lassen, wird das natürliche und bedeutende Mittelgesang der Bratsche wesentliche Dienste leisten.

T. 4. i) Wir haben die Grundstimm harmonisch gesetzt, statt daß sie immer und gegen die Tonfolge übelklingend, ohne sich aufzulösen, fortbrummen mußte T. 3 i). So werden auch die Hauptklänge bessere Wirkung thun. Im ersten Schlage sind zwei Viertel hindurch D; dann Es. mit der übelklingenden Siebente und C mit der großen Dritte und Unterhaltungs-Siebente die Hauptklänge. Die Siebente des Es ware als die Achte vom D vorbereitet, und löst sich in die Achte vom C auf, die Siebente des C ware, obschon nicht nothwendiger Weise, als die Fünfte vom Es vorbereitet, und
löst



löst sich beim folgende Schlage in das a, die Fünfte zum D auf. Dann wird von der Siebenten C anstatt sich aufzulösen ein noch weiter entlegener Uebelflang nämlich die Dreizehnte vorbereitet. (22 S. Tonsezt.)

T. 4. k) Hier ist sorgfältig vermieden, daß die Bratsche, wenn sie mit dem Baß einflängig fortschreitet, nicht zu hoch komme, und sich mit dem Gesange vermenge: deswegen haben wir sie um acht Töne tiefer gesetzt.

Bei der hier vorgenommenen Aenderung des Schlusses, Tab. 4. 1) wird sich das Ohr an jene zwei Verschönerungen T. 2. k) m) mit Vergnügen erinnern.

Herr F. Mezger, der in voriger Lieferung sein erstes Stück der Claviersonate, bestehend in einem Adagio, der musikalischen Welt vorgelegt hatte, zeigt nun in einem Variationen Thema, wie man einen sanften Menuet auf mancherlei Weisen verändern könne.

In der zweiten Lieferung zeigten wir zur Gnüge, aus welchen Gründen der einfachste Stof in mancherlei Bewegungen und Auszierungen erscheinen könne, nun wird es einem lehrbegierigen Tonliebhaber um desto leichter seyn, von Variationen zu urtheilen.

Man betrachte nur die Hauptlänge des Menuets.

Erster Theil.

F B | C F | G F C | F | F ^{3te} D | G ^{3te} C | D ^{3te} C G | C |

Zweites



Zweiter Theil.

C | F | G G | C | E B | C F | G F C | F |

Der erste Period des ersten Theils ist derselbige, der den zweiten Theil schließt: also bleibt uns zur Betrachtung noch übrig der zweite Period des ersten, und der erste Period des zweiten Theils.

Dies ist überhaupt der Fingerzeig, wodurch wir jeden Leser nur an das Wesentliche erinnern; denn es würde den in der Kunst etwas Erwachsenen zu monotonisch klingen, wenn dieselbige Anmerkungen zu oft wiederholet wären, eben als orakelmäßig es den Anfängern auffallen könnte, wenn man zuviel Kenntnisse von einem angehenden Harmoniker foderte. Wir finden also folgende Betrachtungen hier für nöthig und nützlich, daß in jeder Veränderung der Hauptstof sich sehr deutlich ausnehme, ohngeschadet der Mannigfaltigkeit, die durch die Begleitung noch sicherer erzielet wird.

So trägt in der ersten Veränderung die Geige das Thema vor, während dem, daß der Baß klempt, und die beide Hände des Claviers sich auf die einfachste und dabei sehr harmonische Art bewegen. In der zweiten singt das Violoncell, der Baß des Claviers spricht mit Entscheidung, die rechte Hand sträuchelt mit wankendem Schritte, und die Geige kneipt die Harmonien.

Die dritte Variation haftet auf der weichen Leiter. Hier hat sich der Verfasser mancherlei Freiheiten bedienet, aber solcher Freiheit die der weiblichen Tonart zu gut kommen: man bemerke



nur den sechsten Schlag des ersten Theils; noch deutlicher: den ersten und zweiten Schlag vom zweiten Theil. Aus dieser Ursach gleichwie eben zur Abwechslung schreigt die Begleitung.

Bei der vierten Veränderung ist dieselbige Begleitung angebracht, wie bei der zweiten; denn die rechte Hand beschäftigt sich mit Sechsteln: bei der fünften Veränderung ist dieselbige Begleitung angebracht, wie bei der ersten; denn die linke Hand des Claviers arbeitet hier, und läßt das Gesäng der Geige sehr vernehmlich.

Die letzte Veränderung läßt den begleitenden Instrumenten Ruh.

Die drei letzte Veränderungen fodern schon mehr Geläufigkeit in den Fingern, man muß aber auch den H. Regger sie selbst vortragen hören, um zu empfinden, was der genaue Vortrag der bald sanften, bald feurigen Ausdrücken für eine Kraft und Gewalt sich aufs Ohr eben sowohl, als aufs Herz zusichern könne. Er spielt so genau, als richtig er schreibt.

Man will auch singen, und nicht immer mit traurigem beklemmten Kirchenstile sich abgeben. Nun so meine Damen singen und lachen sie auch einmal! Der Scherz ist unschuldig.

Nun folgt ein deutscher komische Gesang vom Clavier begleitet, das Mittelding zwischen der Arie und dem Liede. Diese Benennung zeichnet sich dadurch von der Arie aus, daß kleine Vor- Zwischen- und Nachspiele von den Instrumenten ange-



angebracht sind , und erhebet sich über die gemeine Lieder durch seine künstliche Gänge. Dieses Gesang kömmt mit den alten Cantate diCamera ziemlich überein, in welcher Gattung der noch lebende kurbayerische Kammermusik-Direktor Hr. Gerandini ehemals vor seinen Zeitgenossen sich besonders hervorgethan hat.

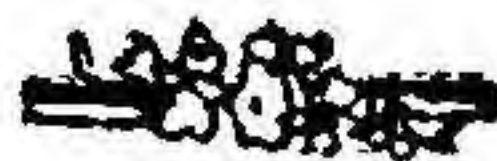
Die ersten zwei schläge vom Claviere allein 1) präludiren denen zwar zuletzt ins komische fallenden Vorzüge.

Der Gesang ist sehr pompös 2) und biethet durch seinen weitumfassenden Vortrag 3) allen fremden Nationen einen ungezwungenen Trotz.

Dann klebt der Sänger fast unbeweglich 4) an seine patriotische Tugend 5), und läßt sich nicht abbringen, da er sein zärtliches Vergnügen in sich selbst mit bunten Farben 6) schildert.

Die Begleitung des Claviers ist nicht ohne Vorbedacht hingeworfen, sie singt an und vor sich, und vereinigt sich auf ihre eigene Art mit dem Sänger.

Nichtweniger ist die Harmonie mit Ueberlegung dabei gewählt. Welchen Eindruck macht nicht der Schlußfall vom vierten erhöhten Ton im fünften, da dessen Ummwendung das A mit der großen Sechste 7) erscheint; ein Schlußfall, der nur zu den Ausrufen gebraucht wird, und eben hier in seiner ganzen Größe auftritt, da der dreiste Deutsche um seine Landsleute zu erheben, alle Fremde aufruft.



8) Nicht ohne Ursach schleicht hier die Bewegung des Claviers so hämisch unter dem Gesange fort.

Mit voller Pracht durchstreift er 9) den ganzen Globus Terrestris; der Einflang, das Abgestoßene, und der ganze geschweifte Umfang des Gesanges, die harmonischen Wohlklänge, die bis zur Unterhaltungsfiebente immer steigen — kurz — jedes Pünktgen wirkt zum gemeinschaftlichen Zwecke und charakterisirt dem Ausdruck.

10) Da er bisher etwas muthig gepocht hatte, tritt endlich die bescheidene Weisheit mit bedeutendem Schritte ein.

11) Bezieht sich auf 6).

12) Nun thut die weiche Tonart, im Contrast auf vorige harte nicht nur allein, sondern auch noch aus zwei Ursachen, die beste Wirkung; erstens: weil der französische Stil die weiche Tonarten liebt, zweitens; weil das Pfeifen auf dem fünften mit dem sechsten Tone, wozwischen das mi und fa sitzt, auffallender vorgestellt werden kann.

13) Sowohl die Singstimme als 14) das Clavier schilderten uns, jedes nach seiner Art, den muthigen Tanz.

15) Nach den niedrigen Ausdrücken folgt die edle italiänische Singkunst, deren Abstand mit dem vorigen sich hinlänglich durch das Vorspiel des Claviers schon äußert, dann läßt sich die Geläufigkeit der Kehle 16) des verschnittenen Sängers vernehmen.

17) Die Bewegung der Noten, die Harmonie



der Töne 18) ändert sich, das Launigte geht ins Tragische, die Spring- und Singkunst in den Selbstmord über, die englische Raserei wird geschildert.

18) Sehr kontrastirend fällt die Harmonie vom schneidenden fünften Tone A mit cis und e, ins F, da der bunte Deutsche in seines Vaterlandes Schoß zurückkehrt, und die patriotische Heldenthaten bey einer unbeständigen polyphonen Harmonie aufsuchet. Die Begleitung, die vorher mit Sechszehntheilen wüthete, jetzt mit wankenden unbestimmten Schritte daher tänzelte, — diese Begleitung wird nun ganz komisch, sie nickt wie Arlequin, und bringt lauter Carrikaturen zum Markte, unterdessen daß der deutsche Ausspruch den drolligsten Heldengesang mit den Worten er trinkt versiegelt, wobei das dolce und die doppelte Bindungen 19) mit stummer Gebärden Sprache den Vortrage des Sängers laut bestätigen.

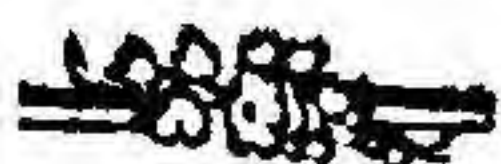
Die Frage,

ob man auf dem Claviere ohne den erhabenen Tassen spielen könne, aufzulösen, wird weder theoretisch noch praktisch schwer seyn.

Ob man aber auf dem Clavier, wiewohl nichts großes, doch nur ein kleines kurzes Stück, ohne den niedrigen, also bloß auf der erhabenen zugehen bringen könne,

diese Frage

ist von mehrer Bedeutung, nicht sowohl wegen dieser Aufgabe an und vor sich; als, weil hiedurch
sich



sich die wahre Kenntnisse mehr von der Tonleiter verbreiten.

Wenn wir die erhabene Tasten genau betrachten: so findet sich der erste und zweite, der vierte, fünfte und sechste Ton zum harten Cis; allein ohne einer Dritte ist ein harmonischer Satz unmöglich. Rechnet man diese fünf Töne von Fis an: so erhalten wir wenigstens den ersten, zweiten, dritten fünften und sechsten Ton. Diese letzteren Bestandtheile einer Tonleiter sind schon hinlänglich, vielleicht ein etwas trockenes Stück zu gestalten, und diese Betrachtung leitet uns in Verfertigung eines Clavierstückes, das obiger Aufgabe entspricht.

Der Ton Fis könnte gleichmäßig (den Tasten auf dem Clavier zufolge) vom G durch 6 b, das ist, als hartes Ges hergeleitet werden, allein die vorige Ableitung ist viel leichter, verständlicher, und deswegen von uns zum Beispiele gewählt worden.

Der Menuet ist etwas trocken, auf die nämliche Art, wie die Trompetenstücke, die das h vor dem c nämlich $\frac{2}{7}$ vor dem $\frac{1}{8}$ nicht geben, und deswegen niemals zum G dem fünften Tone seine große Dritte hören lassen, so mißt man hier die große Dritte eis zum Cis.

Uns fällt nicht ein, dieses Stück als ein Meisterstück anzugreifen, es ist genug, ein musikalisches Räthsel hiedurch theoretisch und praktisch aufgelöst zu haben, das vielleicht zu mancherlei andern Fällen oder Entdeckungen den Verstand öffnet.



Von einem pfälzischen Tonliebhaber ist uns eine Aeussereung zugekommen, die folgende leichte Recension des Hamburger Correspondenten vom Monate Jenner folgenden Inhalts veranlaßet hatte:

„ Mannheim. Hier ist kürzlich auf 317 Seiten
 „ in Folio herausgekommen: Günther von
 „ Schwarzburg, ein Singspiel in drey Aufzügen,
 „ von Hrn. Kapellmeister Holzbauer in Musik
 „ gesetzt.

„ Wir würden unsere Empfindungen verläng-
 „ ren, wenn wir nicht in diesem prächtigen Stü-
 „ cke große Schönheiten bemerkt zu haben gestün-
 „ den. Wir würden aber unsere Verehrung für
 „ die deutsche Sprache, und für die Tonkunst un-
 „ terdrücken müssen, wenn wir sagen wollten, daß
 „ wir mit dem Komponisten und mit dem Poeten
 „ völlig zufrieden wären. Rühmlich ist es auch
 „ für die Tonkünstler, die Vaterlandsliebe bis
 „ auf die Muttersprache zu erstrecken; aber die ar-
 „ me Sprache wird dabei so gemißhandelt, daß
 „ man oft wünschen mögte, es stünden nur über-
 „ all keine Worte unter den Noten. Ein Mann,
 „ wie Holzbauer, der lange Jahre bloß mit Ita-
 „ lienischer Arbeit sich beschäftigte, und bisher
 „ keine Veranlassung hatte, den schon erworbenen
 „ allgemeinen Ruhm noch mit einer deutschen Ar-
 „ beit Preiß zu geben, ist freilich am ersten zu
 „ entschuldigen. Allein eine Menge von deutschen
 „ Komponisten, deren viele kaum eine andere
 „ Sprache verstehen mögen, verfahren damit eben
 „ so



„ so unbarmherzig. Allen denen, welche ihre
 „ Muse an Tönen zu deutschen Texten üben wollen,
 „ wünschen wir von Herzen, daß sie bey noch so
 „ feuriger Erfindungskraft, die sie etwa bey sich
 „ fühlen, mit der edlen Simplicität eines Sän-
 „ dels, und mit der richtigen Sprachkunde eines
 „ Telemanns sich etwas näher bekannt machen
 „ mögen. „ *

An den Hamburger Correspondenten.

Sie haben vor gut befunden in ihrem Blat auch
 den Gesang-Dichter des Günther von Schwarzburg,
 oder den Tongelehrten, der dieses deutsche Sing-
 spiel in Musik gesetzt, zum Vorwurf ihres Tadel's
 zu machen. Daß Sie als bloßer Liebhaber reden,
 ist Augensällig; denn sonst würden Sie wenig-
 stens, um Ihre Aussprüche zu rechtfertigen, ein
 Paar Worte von den Gesetzen eben der Künsten ha-
 ben einfließen lassen, von welcher Sie mit so vie-
 ler Dreistigkeit urtheilen. Auch ich bin ein bloßer
 Liebhaber: als ein solcher wird es mir erlaubt seyn,
 Ihnen zu antworten. Wosern einer von uns bei-
 den in die Sphäre des eigentlichen Kunstrichters
 sich wagte; so würden gewiß die wahre Tongelehrte,
 welche die hiesige Kapelle zu einer der ersten in
 ganz Europa erhoben haben, mitleidig auf uns
 herab sehen.

Keiner derselben würde bis zur Widerlegung
 unserer Raisonnements sich erniedrigen, sondern im
 äußersten Falle solche nur dem letzten ihrer Zöglin-
 ge überlassen.



Aber ich, der ich in Mannheim geboren, und erzogen, diesen Männern immer nahe gewesen bin, und so oft in unseren Tempeln und auf unserer Bühne, durch die Zauberkraft ihrer Kunst, in das himmlische Gefühl entzückt worden, dem die Ausdrücke aller Sprachen so sehr unterliegen: Ich glaube doch berechtigt zu seyn, für einen Liebhaber einer anderen Gattung mich zu halten, als Sie, mein Herr sind, der Sie alle ihre Empfindungen aus den Werken eines Händels, und Telemanns geschöpft, und diese Männer zum Maasstabe machen, den Grad fremder Verdiensten zu bestimmen.

Einen Händel, wegen seiner edelen Simplizität, einen Telemann wegen seiner Sprachkunde, auf Kosten solcher Geister zu erheben, die so weit über jene hervorragen. Heißt nicht dieses die Erlaubniß des Recensenten, schiefe Urtheilen fällen zu dürfen, gemißbraucht?

Sie selber, mein Herr, können jene Eigenschaft mit mehrerem Rechte sich beilegen: denn simpler mag wohl schwerlich etwas gefunden werden, als eben dieses Ihr Urtheil.

Doch im Ernste, mein Herr Korrespondent, wo sollten sie auch die richtigen Begriffe von der Tonkunst sich verschaffet haben? In ihrem Hamburg wird es Ihnen immer unmöglich bleiben. London, das gegen ihre, doch große Stadt, eine kleine Welt ist, hat nie eine Bühne aufzuweisen gehabt, die mit der einen Vergleich aushalten könnte, welche von einem Fürsten gleichsam geschaffen worden,



worden, der selbst ein großer Kenner, und der eifrigste Beschützer der Künste ist. Sehen Sie nur einmal, welch ein großer Theil unserer Jugend zu einer ewigen Pflanzschule wird, die den Geist ihrer Lehrer schon in den frühesten Jahren so sichtbar zeigt. Vernehmen sie doch die Aufsätze unser zartesten Tonschülern; Kindern, die das härteste Herz und ihre kraftvolle Harmonie nach Gefallen umzumodeln im Stande sind. Welches sind hingegen ihre, nur leidliche Opern! Wo ist Ihre Kapelle! Wer kennet ihre Virtuosen! Sehen Sie immer stolz auf ihre ausgebreitete Handlung und Gewerbsamkeit; aber in das Feld der schönen Wissenschaften und Künsten, müssen Sie sich nur mit bescheidenen Schritten wagen; und dieses thun Sie gewiß, sobald Ihre Selbsterkenntniß richtiger seyn wird.

Der erste November des letztverwichenen Jahres war der Tag, an welchem hier die Kenner Gelegenheit hatten, die Simplicität eines Sündels zu beurtheilen. Von unseren besten Sängern und Instrumentisten ward sein so hoch gerühmtes Oratorium, der Messias, aufgeführt. Bey allen war der Wettstreit recht merklich, den belohnenden Beifall des gegenwärtigen Hofes ganz zu verdienen: aber was geschah? Alle Zuhörer gähnten. War dieses ein Zeichen von verderbten Organen; so haben wir Mannheimer alle dieses Unglück mit einander gemein. Daß es auch nicht an der Ausführung gefehlet, mag das einhellige Zeugniß aller derer bewähren, die unser Orchester kennen.



Was anders, als die unerträgliche Trockenheit; nicht edele Simplicität der Musik, hat also uns in diese tödtliche Apathie versenket! Wie auffallend war der Kontrast, als ein Psalm-Magnificat, das unser zweiter Kapellmeister gesetzt, und jener unvollendeten Aufführung unmittelbar nach gefolget, nicht nur uns wieder zum Leben geführt, sondern ein Wonnegefühl in uns erregt hat, das ich nicht zu schildern vermag.

Kurz; mein Herr, Sie können es mir nicht verargen, wenn eine innere Ueberzeugung von dem vorzüglichen Werthe unserer Männer, bey Durchlesung Ihrer Kritik mich an die Worte des unsterblichen Gellerts erinnert:

„ Sie loben ewig das Geringe,
 „ Weil Sie das Gute nie gefannt.

Dieses Gute aber, wovon Gellert spricht, ist freilich ein Ding, das sich nicht nach den Regeln des Boosbutels bestimmen, oder aus denselben erklären läßt.

Auf die Recension der Berliner Litteratur- und Theater-Anzeigen über den Fuhrpfälzischen Auctor classicus, so im XXXV: Stück sich befindet, dienet zur Antwort:

Daß Hr. Recensent so viel Fertigkeit zu schimpfen in der wahren Fuhrmannssprache besitzt, haben wir gehört. Ob er aber das Richtige und Feine im Denken eben so in seiner Gewalt habe — davon sind wir noch wenig überzeugt. Nur derjenige, welcher von seinem Systeme überzeugt ist, setzt Gründe — statt Spötereien.

Wir Mannheimer Tonschüler übergehen großmüthig

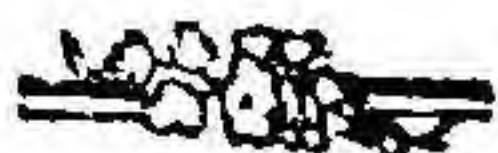


müthig alle seine schimpfende Ausdrücke, die nur Lärmen machen; wir wollen aber aus ächter Wahrheitsliebe und allgemeiner Nuzeiferung für lehrbegierige Tonliebhaber alle diejenige Sätze, deren Beweis der gute Mann freilich nicht eingesehn, in den nächsten Lieferungen weitläufig erklären; und jeder Mitarbeiter, der ungenannten Verfassern in der Theorie und Praktif Troz biethet, wird seinen Namen unterzeichnen. Voglern selbst ist dieses zu klein.

Um aber der ganzen Welt zu zeigen, daß Hr. Recensent, ohnerachtet seiner Schimpfworten, nicht einmal das erste Hauptstück, welches doch für Kinder abgefaßt ist, vielweniger das sechste von der Tonwissenschaft, worauf sich die ganze Tonschule gründet, verstanden habe, so legt unser Lehrer ihm eine Aufgabe vor, nämlich: wie und warum in sechszehn vierstimmigen Sarnionien jeder Sänger, ohne Strich oben noch unten der fünf Linien, eine gemächliche Tonleiter hinauf und herunter bekommen könne?

Wird Hr. Recensent in Zeit von vier Monaten die Auflösung einschicken, so soll nicht allein zur Ehre seines Namens seine Erfindung in Kupfer gestochen, und seine Abhandlung auf Kosten unsers Tonlehrers gedruckt werden, sondern er wird noch hundert Abdrücke, jeden zu einem Gulden, also ein Geschenk von hundert Gulden erhalten.

Im widrigen Falle wird die Auflösung nächste Leipziger Ostermesse von unserm Lehrer so, als das niedrige Verfahren eines Pasquillanten der ganzen vernünftigen Welt zur unpartheiischen Untersuchung vorgelegt werden.



Da eben die Aufgabe unsers öffentlichen Tonlehrers auf eine Tonleiter abzielt: so finden wir uns verpflichtet, auch den Herrn Liebhabern einen Vorgesmack von dem Nutzen dieser Preisfrage beizubringen.

Zur ewigen Schande der Berliner Litteratur- und Theater-Zeitung, die im XXXV. Stück den 29ten August, von der 547 Seite anfangend, mit einem beißenden und bloß schimpfenden Tone das musikalische Schulbuch angegriffen, keine andere Beweise als die Titel junger Ignorant, dann die Benennungen Unrichtigkeiten, Ungezogenheiten, abgeschmackte Neuerungen, elendes Gewäsch, posierliche Erscheinung, pedantisch, unverständlich, falsch, ferner statt Folgerungen, der Verfasser hat kein musikalisches Gehör u. d. m. angeführt hat, soll diese ganze Recension noch von Wort zu Wort in unsere Monatschrift eingerückt werden.

Da aber der H. Recensent nebst Deme sehr dreist versichert, daß nichts neues darinnen enthalten sey: so behauptet der Verfasser vor der ganzen Welt das Gegentheil. Er will allen vernünftigen Köpfen darthun, daß die Erfindung seiner Tonleiter neu, voller Nutzen, zum Harmoniensaze sehr dienlich sey, und von dem Recensenten aufgefordert, will er es auf die Thätigkeit ankommen lassen, ob dieser im Stande sey, die beschriebene Tonleiter aus dem sechsten Hauptstücke geforderter Massen zu setzen.

In der Boglerischen Tonschule werden die zwei Tonleiter, die natürliche und die künstliche deutlich



lich auseinander gesetzt, dann der Unterschied der harten und weichen Leiter gezeigt.

Wenn wir die harmonischen Anttheile eines Ganzen z. B.

$\frac{1}{2}$ die Hälfte $\frac{1}{3}$ das Drittel $\frac{1}{4}$ das Viertel
 $\frac{1}{5}$ das Fünftel $\frac{1}{6}$ das Sechstel $\frac{1}{7}$ das Siebentel be-
 trachten: so sind es noch keine stufenmäßige Töne,
 sondern klingen auf dem Claviere vom F herge-
 rechnet, wie

f	$\frac{c}{\frac{1}{2}}$	$\frac{f}{\frac{1}{3}}$	$\frac{a}{\frac{1}{4}}$	$\frac{c}{\frac{1}{5}}$	$\frac{es}{\frac{1}{6}}$
	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{6}$

Wenn wir aber $\frac{1}{8}$ bis zum $\frac{1}{12}$ fortfahren: so

$\frac{f}{\frac{1}{8}}$	$\frac{f}{\frac{1}{12}}$
$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{12}$

entsteht eine stufenmäßige Ordnung unter folgen-
den Tönen

f	g	a	b	c	d	es	e	f
$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{9}$	$\frac{1}{10}$	$\frac{1}{11}$	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{13}$	$\frac{1}{14}$	$\frac{1}{15}$	$\frac{1}{16}$

Dies ist nun die natürliche Tonleiter.

Eine ganz andere Beschaffenheit hat es mit der durch die Kunst zusammengesetzten Leiter.

Die drei fürnehmsten Töne bekommen ihre Wohlklänge,

c	e	g
g	h	d
f	a	c

und



und ihre Verhältnisse können nicht mit geringern Zahlen ausgedrückt werden, als die folgende sind

c	d	e	f	g	a	h	c
$\frac{1}{24}$	$\frac{1}{27}$	$\frac{1}{30}$	$\frac{1}{32}$	$\frac{1}{36}$	$\frac{1}{40}$	$\frac{1}{45}$	$\frac{1}{48}$

Soll diese Leiter weich seyn: so müssen statt den großen die kleinen Dritten beitreten, die sich so verhalten, wie das $\frac{1}{2}$ zum $\frac{1}{8}$: also

$\frac{5}{144}$	$\frac{5}{192}$	$\frac{5}{216}$
es	as	b

Im Schulbuche wird das Fimmer für die ganze Seite angenommen, um stäte Benennungen zu erhalten, weil dem C in der Leiter die Zahl $\frac{1}{24}$ zukommt, die auf $\frac{1}{12}$ $\frac{1}{8}$ und $\frac{1}{3}$ auflöslich ist; dem f aber die Zahl $\frac{1}{32}$, die auf $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{2}$ und zuletzt das Ganze zurück geleitet wird.

Wenn auch diese kleine Dritten in gleiche Reihe mit den andern Zahlen gebracht werden sollen: so muß die ganze Tonleiter mit der Zahl 5 vervielfältigt seyn, und folgende Benennungen erhalten

$\frac{1}{120}$	$\frac{1}{137}$	$\frac{1}{144}$	$\frac{1}{150}$	$\frac{1}{160}$	$\frac{1}{180}$	$\frac{1}{192}$	$\frac{1}{200}$	$\frac{1}{216}$	$\frac{1}{225}$	$\frac{1}{240}$
c	d	es	e	f	g	as	a	b	h	c

oder

a	h	c	cis	d	e	f	fis	g	gis	a.
---	---	---	-----	---	---	---	-----	---	-----	----

Den Unterschied dieser Leiter deutlich zu erkennen, darf nur derselbige Ton zweifach, als nämlich im harten C und im weichen A betrachtet werden.



Im harten C

I C e g h

 $\frac{1}{128} \quad \frac{1}{150} \quad \frac{1}{180} \quad \frac{1}{225}$ oder, mit der Zahl 15
zurückgesetzt $\frac{1}{8} \quad \frac{1}{10} \quad \frac{1}{12} \quad \frac{1}{15}$

Im weichen A

III C e g h

 $\frac{1}{144} \quad \frac{1}{180} \quad \frac{1}{216} \quad \frac{1}{270}$ oder mit der Zahl 18 zu-
rückgesetzt $\frac{1}{8} \quad \frac{1}{10} \quad \frac{1}{12} \quad \frac{1}{15}$

Hieraus folgt, daß C als erster Ton im harten C dieselbige Verhältniß habe, wie im weichen A als der dritte Ton.

II D f a c

 $\frac{1}{135} \quad \frac{1}{180} \quad \frac{1}{200} \quad \frac{1}{288}$ oder mit der Zahl 5 zu-
rückgesetzt $\frac{1}{27} \quad \frac{1}{32} \quad \frac{1}{40} \quad \frac{1}{18}$
 $\frac{1}{9} \quad \frac{1}{16}$

IV D f a c

 $\frac{1}{160} \quad \frac{1}{192} \quad \frac{1}{240} \quad \frac{1}{288}$ oder mit der Zahl 16 zu-
rückgesetzt $\frac{1}{10} \quad \frac{1}{12} \quad \frac{1}{15} \quad \frac{1}{18}$
 $\frac{1}{5} \quad \frac{1}{9}$

Diese Siebente ist im weichen A noch viel übelklingender als im harten C. Die Siebente $\frac{1}{9}$: $\frac{1}{18}$, die mit den Verhältnissen der Unterhaltungssiebente übereinstimmt, ist im harten C nur wegen den Zwischentönen übelklingend, im weichen A auch noch wegen dem Abstände der Siebente.

III E g h d

 $\frac{1}{150} \quad \frac{1}{180} \quad \frac{1}{225} \quad \frac{1}{270}$ oder mit der Zahl 5 zu-
rückgesetzt $\frac{1}{30} \quad \frac{1}{36} \quad \frac{1}{45} \quad \frac{1}{54}$
 $\frac{1}{6} \quad \frac{1}{9}$

V E g h d

 $\frac{1}{180} \quad \frac{1}{216} \quad \frac{1}{270} \quad \frac{1}{360}$ oder mit der Zahl 2 zu-
rückgesetzt. $\frac{1}{90} \quad \frac{1}{108} \quad \frac{1}{135} \quad \frac{1}{180}$
 $\frac{1}{45} \quad \frac{1}{54}$



Die vorige Anmerkung findet nun umgewendter statt. Diese Siebente ist in beiden Fällen, aber in der weichen Leiter nur wegen einer Ursache übelklingend.

IV F a c e
 $\frac{1}{160}$ $\frac{1}{200}$ $\frac{1}{240}$ $\frac{1}{300}$
 oder mit der Zahl 20
 zurückgesetzt

$\frac{1}{8}$ $\frac{1}{10}$ $\frac{1}{12}$ $\frac{1}{15}$

VI F a c e
 $\frac{1}{192}$ $\frac{1}{240}$ $\frac{1}{288}$ $\frac{1}{360}$
 oder mit der Zahl 24
 zurückgesetzt

$\frac{1}{8}$ $\frac{1}{10}$ $\frac{1}{12}$ $\frac{1}{15}$

Dieser Ton hat in beiden Leitern dieselbige Verhältniß.

V G h d f
 $\frac{1}{180}$ $\frac{1}{225}$ $\frac{1}{270}$ $\frac{1}{320}$
 oder mit der Zahl 5 zu-
 rückgesetzt

$\frac{1}{36}$ $\frac{1}{45}$ $\frac{1}{54}$ $\frac{1}{64}$
 $\frac{1}{9}$ $\frac{1}{18}$

VII G h d f
 $\frac{1}{216}$ $\frac{1}{270}$ $\frac{1}{320}$ $\frac{1}{364}$
 oder mit der Zahl 2 zu-
 rückgesetzt

$\frac{1}{108}$ $\frac{1}{135}$ $\frac{1}{160}$ $\frac{1}{182}$
 $\frac{1}{54}$ $\frac{1}{91}$

Die tägliche Erfahrung lehrt uns eben so, als wir den Vorzug der Unterhaltungssiebente kennen, daß der siebente Ton in der weichen Leiter seine Siebente nicht ohne Vorbereitung anschlagen dürfe. Hier sehen wir von der praktischen Wirkung die thätigste Ursach auf dem Papiere.

VI A c e g
 $\frac{1}{100}$ $\frac{1}{120}$ $\frac{1}{150}$ $\frac{1}{180}$

I A c e g
 $\frac{1}{120}$ $\frac{1}{144}$ $\frac{1}{180}$ $\frac{1}{216}$

oder



oder mit der Zahl 10 zu-
rückgesetzt

$$\frac{1}{10} \quad \frac{1}{12} \quad \frac{1}{15} \quad \frac{1}{18}$$

$$\frac{1}{5} \quad \frac{1}{9}$$

oder mit 12 zurückge-
setzt

$$\frac{1}{10} \quad \frac{1}{12} \quad \frac{1}{15} \quad \frac{1}{18}$$

$$\frac{1}{5} \quad \frac{1}{9}$$

Gleiche Verhältniß in beiden Leitern.

VII H d f a

$$\frac{1}{225} \quad \frac{1}{270} \quad \frac{1}{320} \quad \frac{1}{400}$$

mit 5 zurückgesetzt

$$\frac{1}{45} \quad \frac{1}{54} \quad \frac{1}{64} \quad \frac{1}{80}$$

$$\frac{1}{9} \quad \frac{1}{16}$$

II H d f a

$$\frac{1}{135} \quad \frac{1}{180} \quad \frac{1}{192} \quad \frac{1}{240}$$

mit 3 zurückgesetzt

$$\frac{1}{45} \quad \frac{1}{64} \quad \frac{1}{80}$$

$$\frac{1}{9} \quad \frac{1}{16}$$

Auch von diesem Unterschiede sind wir über-
zeugt, da uns das Gehör warnt, denjenigen Satz,
der in der harten Leiter mit Vergnügen frei ver-
nommen wird, nicht in der weichen ohne Vorbe-
reitung zu wagen.

Der IV der in der na-
türlichen Leiter höher
klingt, und deswegen
in unseren durch die
Kunst combinirte Lei-
ter öfter erhöht wird.

Fis a c e

$$\frac{1}{128} \quad \frac{1}{160} \quad \frac{1}{240} \quad \frac{1}{320}$$

mit 60 zurückgesetzt

$$\frac{1}{33} \quad \frac{1}{40} \quad \frac{1}{48} \quad \frac{1}{60}$$

$$\frac{1}{11} \quad \frac{1}{20}$$

Der IV erhöhte, der
das Stammhaus der
verminderten Dritte
zeigt.

Dis f a c

$$\frac{1}{1920} \quad \frac{1}{2304} \quad \frac{1}{2880} \quad \frac{1}{3578}$$

mit 36 zurückgesetzt

$$\frac{1}{53} \quad \frac{1}{64} \quad \frac{1}{80} \quad \frac{1}{96}$$

Das Fis und Dis haben vom fünften Tone ver-
mittels



mittels der Verhältniß, wie 11: 12, ihre Zahlen entlehnt.

Der fünfte Ton in der weichen Leiter mit der großen Dritte.

oder wie der fünfte Ton in harter Leiter

E	gis	h	d
$\frac{1}{180}$	$\frac{1}{225}$	$\frac{1}{270}$	$\frac{1}{320}$
$\frac{1}{30}$	$\frac{1}{45}$	$\frac{1}{54}$	$\frac{1}{64}$

Der siebente erhöhte Ton, der die große Dritte war.

Gis	h	d	f
$\frac{1}{225}$	$\frac{1}{270}$	$\frac{1}{315}$	$\frac{1}{384}$

Dies ist nun der Grundriß der beiden Tonleitern, die miteinander auf die einfachste und bündigste Weise verglichen werden.

Der Unterschied zwischen der natürlichen und künstlichen ist im Buche deutlich erklärt, und aus obigem Vergleiche leicht zu erkennen.

Alle diejenigen Punkte, die H. Recensent nicht verstanden hat, nehmen wir Tonschüler auf uns, zu erörtern, und werden unsere Namen beisetzen.

Die Auflösung der Preisfrage, wenn sie von H. Recensenten nicht erfolgt, soll von unserm Lehrer der Welt öffentlich bekannt gemacht werden.

Es gehört hiezu nur die Kenntniß beider Leitern — eine Uebung in dem wesentlichen Harmonienfaze — es ist ja nur eine vierstimmige Leiter! —

Betrachtungen

der Mannheimer Zonschule.

Fünfte u. Sechste Lieferung

für den 15. Wein- und Wintermonat 1778.

Tausend Streitigkeiten haben sich schon über jene Frage erhoben, ob der musikalische Geschmack vor 30 Jahren vernünftiger, oder wenigstens solider gewesen sey, als derjenige vor zwanzig; und ob unser jetziger Gusto nicht zärtlicher, feiner geworden, als jener vor 20 Jahren.

Wir wollen in Sachen des Gefühls, wo es auf eine bestimmte Definition des Schönen ankommt, noch kein entscheidend Urtheil fällen, sondern beinahe die schönste Arie, in Ansehung des fließenden Stils und des eben so bündigen Ausdrucks, aus der feierlichen Oper Olimpiade des unsterblichen Metastasio, und die in verschiedenen Epochen von den größten Meistern unsers Jahrhunderts darüber gesetzten Musiken zum Gegenstande der Betrachtung wählen.

Es sind die meisterhaften Producten der Italiänischen Tonsetzern Galuppi, Jomelli und Anfossi. Galuppi hatte ohngefähr im Jahr 1748 diese Oper gesetzt, und in diesem Jahre 1778 Anfossi,



foßi; in einer anderen Lieferung des folgenden Jahrs soll auch jene von Tomelli folgen.

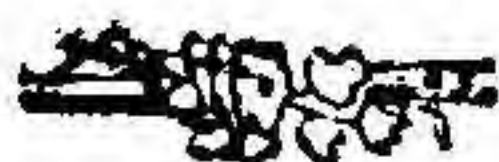
Galuppi wird von seinem Geburtsorte Burano, einer nahe bei Venedig gelegenen kleinen Insel Buranello genannt, wie der berühmte Verfasser des Stabat mater von seiner Vaterstadt, Pergola im römischen Gebiete, Pergolese heist.

Starke Züge der feurigen Einbildungskraft, erhabene Mischung in den begleitenden Stimmen, sanft hinreissendes Gefühl in den Singstimmen, waren die vorzüglichsten Charakteren von seinen Opern. Die Haupt-Arie dieses großen Geistes *se cerca, se dice* in der Olimpiade ist bezaubernd schön, nicht so feurig aufwallend als Tomellens; noch so edel und erhaben als Saffens = *Saz*, aber gefühlvoller —, in dem naifesten Tone — und ganz fürs empfindsame Herz gemacht.

In seinen Opern war so viel Natur, Leichtigkeit, und einfacher Gesang, daß die Arien nach der Vorstellung immer nachgesungen wurden. Die Naivetät, welche alle seine feurige Tonstücke begeisterte, öffnete ihm noch eine andere Laufbahn, worin sich keiner von seinen Zeitgenossen mit so glücklichem Erfolge wagen durfte.

Dies war die komische Oper. Hievon war er Stifter, Erfinder, und verdient von allen komischen Bühnen ein ewiges Denkmal. Das Wißige in Charakteren, das Lächerliche in den Personen, das Hitzige in den Kontrasten, das Mannigfaltige in den vielstimmigen Sinalen, womit sich mehren-

theils



theils der erste Theil oder Aufzug endiget — kurz — alles dasjenige, was bei uns Operett, oder Intermezzo genannt wird, muß den großen Galuppi als den musikalischen Vater ansehen.

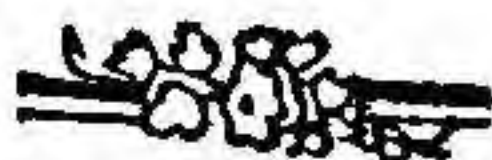
Galuppi hat sich zu sehr durch seine vortrefliche Arbeiten um das Tonreiche verdient gemacht, als daß man seinen Namen unter dem Schutt der verhaßten alten Musik vermodern lassen könnte.

So sehr wir jezo wünschen, daß Leute aufstünden, die den wahren Kirchenstil, ohne ins Trockene zu verfallen, von der geilen Theater-Musik hinlänglich zu unterscheiden wüsten: so merkwürdig muß uns das Andenken eines Mannes seyn, der es durch seine Kunst in der Musik, wovon ehemals der einzige Endzweck und Wirkung war, zärtlich zu weinen, so weit gebracht hatte, alle Zuhörer lachen zu machen.

Wir wollen nur seine Arie von der Oper Olimpiade betrachten.

1) Sehr einfach spricht der Sänger *se cerca*, eben so *se dice* 2) und dann erhebt sich die Stimme 3) wenn es um den Freund zu thun ist. Er wiederholt die Frage: *dov'è* 5). Schwermüthig denkt er dem Unglücke nach, und ohnmächtig singt er zurück in die Tiefe 6), da er den Tod ankündigt *mori*. Abgetrennte schluchzende Seufzer äußern die Antwort *rispondi mori*.

8) Ah *nò*: geht vom Tone ab. Wie kräftig schildert nicht diese Ausweichung die Natur; ebenso, als der Sinn sich ändert, wechselt der Ton.



9) Noch einmal abgewichen, dann erhebt sich die Stimme 10), um die Größe des Schmerzens, und dazu 11) in einer traurigen weichen Tonart anzudeuten, wobei 12) der unentscheidende Schlußfall vom vierten erhöhten Tone E mit seiner verminderten Dritte ges in den fünften F eine herrliche Wirkung macht: ein Schlußfall, der, wenn die Stimm steigt, sehr glücklich zur Ausrufung kann gebraucht werden

13) Kann man wohl etwas niedlicheres hören, als diesen Gang, der noch gar vor mehr als dreißig Jahren eine himmlische Wonne allen noch ziemlich rauhen Ohren muß gewesen seyn, und die originellste Erfindung dem großen Galuppi zu danken hat? Hier rieselt die erste Geige einen neutralen Wohlklang, das ist, das zum Hauptklang B als die Fünfte, eben so, wie zum F, als die Achte schickliche F; die zweite Geige steigt vom Einflange in die von unserm Vorlessbuche so sehr gerühmte Unterhaltungssiebente. Die singende Grundstimme 14), die noch dazu vom sanftdüftenden Violoncell allein gespielt wird, (auch eine Seltenheit in den vierzigen Jahren) durchstreift den ganzen Umfang dieser süßen Harmonie:

es;
—
c
—
a
f

Die Es Waldhorne 15) sausen in äußerster Stille den ihrigen Ton d, der nach unserm Systeme und Tonleiter der Geigen wie f lautet, und um
acht



acht Töne tiefer klingt, als jenes f der ersten Geige.

Die Hoboen ergänzen die Harmonie und ersetzen 16) die zwei Wohlklänge
es die Unterhaltungssiebente,
c die Fünfte, da das Violonzell
a die grosse Dritte, und das
f den Hauptklang angibt. Unterdessen spricht die Singstimme ihre stark accentirte Worte 17) mit abgetrenntem Vortrage 18) in der edelsten Simplicität.

Galuppi war sehr scrupulos, da er, um die unmittelbare Folge zu zweier Achten zu vermeiden 19) beim vierten Achtel der zweiten Geige den Einklang beilegte, und doch könnte ein strenger Harmonieforscher und fehlerjagende Kunstrichter, vielleicht auch mit Recht, diese ganze weitläufige Schönheit, als die widersinnigste Dissonanz mit dem Verstande dieser Scene angeben; weil die Leidenschaft des Menschen in dieser traurigen Lage weder angenehm noch zärtlich seyn kann, und der Sänger hier gewiß keiner solcher Annehmlichkeit fähig ist. Unsere Meinung ist hier gar nicht, des originellen und zärtlichen Tonsetzers Glanz nur im mindesten zu verdunkeln, wir wollen aber und müssen, unserm Versprechen zufolge, die Schönheit gleichwie die Schwachheit, ins Helle setzen, wenn sich der Tonschüler oder der lehrbegierige Liebhaber einen Nutzen aus unsern Schriften versprechen soll. Dörfte nun dieser Rath hier etwas gelten: so wünschten wir den nämlichen Gang in

J 3

einer



einer weichen Tonart zu vernehmen; dann wäre das verhältnißmäßige schöne, wie oben beibehalten, und voriger nicht gar ungegründeten Kritik, vermittels einer herrlichen Wendung, ausgewichen.

20) Nun corrigirt sich auch selbst Galuppi in Ansehung der Tonart, er geht in das weiche B über, um den weinenden Ausdruck glücklicher vorzustellen.

21) Die letzte Silbe vom Worte piangendo bekommt eine Sechszehentheils Note, und die erste Silbe vom Worte parti ein Achtel mit dem Punkte auf eine sehr gezwungene Art.

22) Der gähe Zurückfall in die harte Tonart ist sehr rasch, die veränderte Worte aber 23) die mit einer andern Gattung vom Gesange vorkommen, sind sehr bedeutend.

Eben das Ungereimte äußert sich beim instrumentalischen Zwischenspiele 24), welches auf das traurige Gesang in der weichen und weinenden Tonart plötzlich mit der harten Tonart einfällt. Hier sehen wir, wie schwer es ist, einem sich selbst überlassenen natürlichen, auch großen Genie, ohne wissenschaftliche Kenntnisse im Pfade des Schönen zu bleiben. Es ist dem großen Galuppi nicht zur Erniedrigung gesprochen, wenn wir unter seinen herrlichen Produkten mitten im geistlichen Schwunge immer den Menschen aus seiner Schwachheit entdecken, um so mehr, als wir mit frohen Verlangen alle auch gleichgültige Schönheiten nach Verdienst und unsern Kräften anzumerken, uns bestre-



bestreben. Welche Erscheinung dürfte man sich nicht im Tonreiche versprechen, wenn Talenten wie Galuppi, feurig, wie dieser große Tonsezer, empfindsam, originell wie er, auch noch durch wissenschaftliche sichere Bemerkungen zu Meisterstücken vorbereitet würden? Wie sicher würde nicht immer ein allgemeine uns bisher fast nur idealische Schönheit erzielen?

25) Nun declamirt der Schauspieler wieder sehr natürlich vom Orchester ungestört. Im Vortrage muß auch die erste Note eben, wie im Recitativ zum Vorschlage, d. i. einen Ton höher werden.

26) Diese Pause hier setzt den Zuhörer in Erwartung, und flößt einige Begierde ein auf den Ausgang.

27) Diese Ausweichung ist sehr glücklich gewählt, sie überrascht und widerspricht der Tonscheinheit nicht im mindesten; auch hier muß der Sänger einen ungeschriebenen Vorschlag beisetzen.

28) Der verstellte Schußfall (cadenza finta) täuscht und hält den Zuhörer auf, um noch begieriger zu werden. Dann entwickelt sich die Denkungsart des Schauspielers, da er in die harte Tonart 29) rasch übergeht, bald im Des 30) bald im Es 31) herumirt, bis er endlich mit schwachenden ohnmächtigem Gesange 32) vom vierten erhöhten Tone ins B den fünften des weichen Es in zweierlei Gestalten der Umwendung 33) und des Hauptflanges 34) ruft.



35) Diese Wiederholungen sind sehr lebhaft und voller Feuer; sie müssen aber auf der Bühne mit den Gebärden vernommen werden, um ihre eigentliche Wirkung hervorbringen zu können. Das muß eben ein besonderes Studium für einen Gesangsdichter seyn, daß er wisse, eben so im Zimmer durch die Schönheit des Gesanges zu täuschen, als auf dem Theater vermittels der Lebhaftigkeit der Vorstellung jeden Zuschauer zu überraschen; ein Studium, das die Italiäner unter der Benennung *le Finezze drammatiche* begreifen.

Dieselbige Anmerkungen, die vorher bey der ersten Hälfte des ersten Theils in Rücksicht auf das harte und weiche B weitläufig gesetzt waren, haben auch hier auf das harte und weiche Es ihren Bezug.

Nach einer sanftwehenden Vermittelung 36) geht er zum feurigen zweiten Theile über, ob diese hinlänglichen Grund habe, lassen wir den strengeren Kunstrichtern über.

Was den Satz der Hoboen und Waldhorn betrifft, so sind sie außer dem angenehmen Gang, wo die Waldhorne immer aushalten, und die Hoboen im ersten Solo einen abgetrennten harmonischen Einfall, im zweiten Solo einen Zuwachs des sanftzärtlichen Sausens leisten, sehr trocken.

Die Hoboen und Waldhorne, um in grossem Getöse der Instrumenten vernommen, und mit Eindrücke benutzt zu werden, müssen lauter aushaltende, aber dem Instrumente eigene Töne haben:



ben: deswegen steht 37) jenes as und a des ersten Waldhorn umsonst in der Zeile; denn man hört es nicht. Auch findet sich noch ein kleiner Anstand 38), wo es unser Meinung nach vom Autor selbst verschrieben seyn muß, das erste Waldhorn hat as und die erste Geige g 39), welches noch dazu mit den gleich darauffolgenden f zum B im Faß eine unrichtige Folge zweier gleich großen Fünften vorstellt.

Die erste Geige sollte schicklicher vier Zwei und und Dreißigstel

	as	g	f	es
	8	Zwischenkl.		5
zum Hauptklange		As		
haben.				

Nach einem so hitzigen und geschwinden Vortrage ist es etwas auffallend 40) eine anhaltende Note zu vernehmen eben so 43) 44). Statt dem F in der Grundstimme 41) hätte besser As stehen können; denn erstlich ist es hart, das f in der obern Stimme für einen harmonischen Klang und das es für einen Zwischenklang anzusehen: zweitens gar glatt in einer besetzten Harmonie die Dritte as zum Grundtone F zu missen.

Hieher gehört jene unbedeutende Anmerkung in Suchsens contrapunktischem Lehrbuche, Gradus ad Parnassum, wo der Autor vom folgenden Satze den Fehler zu mißkennen klagt

d	c
==	==
h	c
	—



sind diese zwei Gänge sehr ungleich und auffallend, da im ersten die zwei mannigfaltigen Wohlklänge des fünften Tons G, im zweiten die zwei einfachen c vernommen werden.

Man lege nur die erforderlichen harmonischen Klänge in die Mitte g g und der Mißlaut wird
f e

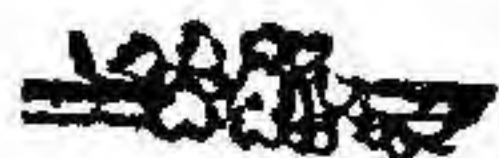
aufhören. So ist auch in Galuppens Satz das F auf eine raube und rasche Art vor allen andern Klängen erhoben.

Mit Aechzen und Schluchzen wiederholt der Sänger abgetrennter die Hauptgedanken 42) ah senti, Licida; ein Vorzug der mälischen Sprache, die in kleinen abgestuften Worten und Sinnen sehr bedeutend sich ausdrücken kann.

45) Bei solchen schwärmerischen Schilderungen der Wuth überschlägt sich manchesmal der Ausdruck so, daß er ins komische fällt, besonders, wenn die tänzelnde Wiederholungen 46) auf lächerliche nahe Anspielungen sind.

Möchte doch vermittels gegenwärtiger Recension, die freilich manchesmal aus strenger Ruzierung das Schwache aufdeckte, der Ruhm eines grossen Galuppi eben so, wie die ächte Beurtheilungskraft sich mehr verbreiten!

Wir theilen auch diese Nachricht den unpartheiischen Tonliebhabern aus eben der Ursache mit, daß man endlich anfange, die grossen Leute in unfrem Sache zu können, und nicht immer an jenem
haste,



hafte, wozu uns Eigennuz oder Partheilichkeit antreibt.

Hier folgt dieselbige Arie von H. Anfossi erst dieses Jahr in Rom bearbeitet, vor welcher noch ein mit Instrumenten begleitetes Recitativ hergeht. Die Alten, da sie im malerischen Ausdrucke nicht sehr glücklich wären, und fast zum stäten oder einzigen Gegenstande das Gesång gewählt hatten, setzen nicht so viel begleitete Recitativen, als wir heutiges Tages. Die Haupt- und entscheidende Scenen einer Oper kalt ohne Bedenken applaudern wollen, ist eben so grosser Fehler, als im Gegentheile der Natur widerspricht, wenn in einer französischen Oper die schwermüthige Begleitung vom Anfange bis zum Ende den Zuhörer betäubt.

Anfossi setzt ein einfaches — bis zur Tändelei einfaches Rittornell 1) seinem Recitative vor. Diese Nachahmung ist wirklich sehr bekannt. 2) Diese Begleitung aber ist neu, wäre sie nur mit dem obern Gesange mehr harmonirend.

3) Die Trennung auszudrücken sind diese einfachen Gänge sehr glücklich gewählt worden.

4) Mit gutem Erfolge kömmt das vorige Gesång der Instrumente in einem andern Tone wieder, da der Sinn der Worte vorigem Sinne gleicht.

Da 5) der Sänger abgetrennte vom Seufzen halb erstickte Worte ausstößt: deuten 6) die Geigen die Beklemmung des Herzens, ein ängstliches Klopfen (*il core agitato* nach wälschem Kunstwor- te) aus

Eben so 7).



Bei dem Worte misero me io) und der darauf folgenden Tändelei könnte der Arlequin seiner Columbine manche verliebte Stellungen machen.

12) Die Ausführung obigen Gesanges. Er hätte zwar, ohne auf monotonische Kritiken, auf Quinten und Octavenjäger Acht zu geben, doch
13) den Mislaut des Diskantes *fis g*
mit dem Baße *H C*
wohl vermeiden können.

15) Armseeligkeit wie vorher misero me, und Grausamkeit farebbe tirannia flingen eintönig, und beide ziemlich angenehm.

18) Dieses nachende, gleichsam komisch pfezende Zwischenspiel war zu dieser Stelle ziemlich ungereimt.

19) Das Gesäng ist sehr schön; der Sänger
gewinnt überall besonders 20) 21) die gewünschte
Gelegenheit, seine Kunst anzubringen, und alle
Zeit



Zeit seiner Schule gesammelte Blümchen auszustreuen.

22) Wenn die Geigen mit dem Bass im Einklang fortgehen sollen; so dürfen keine solche hohe Töne gewählt werden, die sich nimmermehr mit der Grundstimme vereinigen, sondern den Abstand offenbar vernehmen lassen.

23) 24) Die hüzige Aufwallung ist ziemlich charakterisirt.

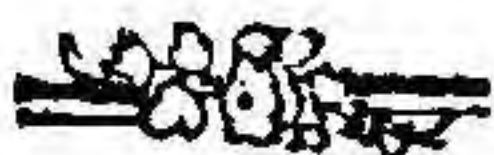
25) Das Gesång ist sehr einfach, dabei aber zum Ausdrucke nicht unfähig.

26) Die Frag und Ausrufung wird gut geschildert.

27) Ob a und as zum nämlichen B Wohlklänge seyn können, wäre freilich eine hier einschlagende Frage, aber wir mögten zur Antwort bekommen: es ist jeko Mode.

28) Wenn diese Antwort vom Tode des Freundes so komisch oder gar drollig bestehen darf: so rufen wir wieder zu einem neuen Trauerspiele: der Doktor Faust den Hanswurst als Bedienten zurück.

Ist es uns denkenden Deutschen möglich zu begreifen, ob eine solche Arie mit dergleichen unschmackhaften ungereimten Tändeleien gefallen könne. Es ist Herrn Anfossi, einem großen Tonsezer, im Römischen, eigentlich nicht sogar zu verübeln, wenn er sich dem herrschenden Geschmacke, der seine Arbeiten belohnen muß, gefällig erzeigt. Freilich sollten einige dergleichen Genies gemeinschaftliche



liche Sachen mit einander machen, um die verderbte Ohren wieder umzubilden. Diese Forderung ist nicht collosäisch, würden sie nur mit einem etwas nachgebsamen Pinsel eine Mischung von Saffens und Zornellens Colorite treffen. So schwer eine überhäufte Reformation beim Pöbel fällt, so möglich und leicht ist sie, wenn man ihn durch praktische aber gründliche Schönheiten auch zu Anfange mit untermischtem etwas niedrigen Geschmacke langsam zu locken weiß? Es würde gewiß auch in Wälschland eine grose cantable Arie, wenn sie nicht zu lang anhielt, eine bedeutende Scene, wenn die Sänger Schauspieler und der Kapellmeister Dichter wären, gefallen. Allein man denkt nicht auf Neuheiten, auf die philosophische Wahrheit, die in den schönen Künsten eben sowohl als bei andern Gegenständen ihren Sitz haben kann. Ohne Vorbereitung, ohne Harmonienkenntniß, ohne bestimmte Einsicht des Ausdrucks — frei von aller Feinheit der theatralischen Aesthetik, bloß nur an ein tändelndes Gesäng gewöhnt, treten junge Leute auf, und usurpiren den schätzbaren Namen eines Kapellmeisters.

Ueberhaupt bei diesen ganzen Arien würde eine Rede eines der Sprache unkündigen Deutschen passen, der gefragt wurde, wie ihm diese Sängerin gefiel, und antwortete: *canta bella* statt *bene*. So ist auch dieser Gang 29) 30) 31) 32) schön, vor sich betrachtet — aus üppigem Hange zum Vergnügen betrachtet — überhaupt ohne melancholischem Blicke auf die Grundwahrheit des Gegenstandes immer schön, aber nicht gut. Wie kann wohl



wohl das wahre Gute anders bestimmt werden, als in der Liebereinstimmung der verhältnißmäßigen Bestandtheilen?

33) Dieser Ausdruck sollte nur die harte Tonart des Haupttons Es nicht verlängern, er ist sonsten sprechend.

34) Die Harmonien hier verdienten wohl Lob, wären nur die Noten nicht so schwächhaft, eben auch 35).

36) Offenes Feld für den Schauspieler, den Forbeerfranz zu erringen.

37) Etwas frech.

38) Dieser Ausdruck ist glücklich getroffen. Wenn es wahr ist, daß Julius Cäsar, wie er durch das rauhe Apeninische Gebürge zog, sich mit Recht äußern könnte, daß er lieber sich wünschte hier der erste, als in Rom der zweite zu seyn: so kann es auch für Hr. Anfossi, ob er schon sehr oft, und fast vorzüglich die Scheibe verfehlt, doch immer tröstlich seyn, daß er derjenige sey, dem der Vorzug einhellig eingestanden worden, vererbte Ohren bei einem widrigen Geschmacke zu füßeln. Betrübt aber für Wälschland, daß dreißig Jahre Theater unterhalten, Sänger ernährt, Kapellmeister belohnt hat, um ein Produkt zu zeigen, das auch vom unpartheiischen Urtheile der ganzen unbefangenen Welt, weit unter jenes gehört, was uns schon der große Galuppi zu seiner Zeit geliefert hatte.

Freilich würde in komischen Opern der verhält-



hältnißmäßig trockene Galuppi im Zweikampfe mit Anfossi erliegen, und dieses soll letzterem, die wir keine bißige Recensenten, sondern unpartheische aber (ohne Eigenliebe) gründliche Beurtheiler sind, zu seinem Ruhme hinreichend gesagt seyn.

Den Herrn Liebhabern vom Kammerstil liefern nun wir hier eine Claversonate vom Freiherrn v. Kerpen in Mainz. Eine hitzige Einbildungskraft führt seine Federzüge zu lauter Charakterstil von Heldenthaten. Auch das anmuthige ist ihm eben so eigen, als das kühne. Abgewogen nach der Schale der musikalischen Thetis können seine Ideen, wenn das deutsche Feuer nicht zur gothischen Wilde, und die französische Sanftmuth nicht zur üppigen, wetterlaunischen, galanten Tändelei außart, Meisterstücke zeugen. Verfasser von Sonaten, wie gegenwärtige, verdienen im Meistersaale der Tonkünstlern aufgestellt zu werden; denn hier herrscht lebhaftes sprechendes Gefühl, Feinheit in den Gedanken, geübte Wahl in den Zwischensätzen, meisterhafte Ausführung. Alle Gesänge sind überdacht, haben die Feile paßiret, die Ausarbeitung hat einen philosophischen Maasstab gehabt, der nicht weniger das trockene hasset, als er alles läppische vermeidet.

Wir werden diese Sonate bis auf das mindeste Bestandtheilchen — ja Stäubchen genau zergliedern, von der Wirkung die Ursachen angeben, und überhaupt zeigen, wie weit es ein deutsches Genie, auch auf der adelichen Banke, bringen könne, wenn seine Denkungsart vermittels einer wissenschaftlichen Theorie entwickelt, und vom gefräßigen Feu-



Feuerelemente einer Kapelle, wie das Voglerische System ist, hinlänglich geprüft und geläutert worden.

Trotz allen beißenden und neidigen Recensenten, die selbst nichts auf die Welt bringen können, nur andere junge Turniergeister auf der Heldenbahn aufhalten wollen, setzen wir des Freiherrn von Kerpen seinen Satz öffentlich aus — begierig, ob nicht ein Schuhmacher, wie beim Apelles, etwas mehr als seinem Leiste unbehagen antreffen möge.

Um den Plan deutlich auseinander zu setzen: so bemerken wir vorzüglich die Perioden; deren sind im ersten Theile drei und zwanzig.

Der erste fängt mit Pracht im Einklange an, und schlieset 1).

Der zweite ist sanft bis 2).

Der dritte sehr lebhaft, der 3) ein zartes Solo von der Geige einschleichen läßt, woraus der vierte Period 4) besteht.

Der fünfte Period ist die Wiederholung des dritten 5), und fließt in den sechsten 6) sehr natürlich, der denselbigen Schlag zweimal setzt, und hierdurch einen ganzen Sinn bildet.

Der siebente Period hat drei Schläge, der Schlußfall ins F verkettet den siebenten 7) mit dem achten 8).

Der zehnte Period 10) macht den Vortrag, der vom Anfange bis 13) nicht bündig entschieden ist,



ist, noch viel mannigfaltiger, daß er den neunten 9) in einem fremden Tone wiederholt, dadurch zur halbstarrigen Wiederkehr des Haupttones, der mit seinem fünften Tone im elften Periode gleichsam ringet, zureichenden Stof ertheilt, und den herrschsüchtigen fünften Ton C bis zum zwölften Periode 12) erst versparet.

Im ersten Periode wird nichts als die Harmonie vom F vernommen.

In wie weit der Einklang von fehlerhafter Wiederholung zweier Achten in denselbigen Stimmen unterschieden sey, ist hier die Frag einschlägig, und wird kurz folgendermassen beantwortet.

Wenn die Einheit mit der Mannigfaltigkeit in harmonische Eintracht gebracht werden soll: so muß ein jeder Wohl = und Uebel = sich auf den Klang, ein jeder Ton des Stückes aber sich auf den Hauptton beziehen, aber allen den relativischen Klängen muß der Weg offen stehen, ihre gehörige Wirkung dabei leisten zu können.

Das ist: wenn die Verhältniß jedes Wohl- oder Uebelflanges mit dem Hauptklange, und jedes Tons mit dem Haupttone richtig ist: so steuern wir der Einheit; ein gegenseitiger Fehler wäre, wenn z. B. cis zur Harmonie vom C gesellet, oder in einem Stücke aus dem C das Cis mit seiner Harmonie eingemischt würde.

Wenn aber die Töne der Leiter, die mit dem Haupttone in erforderlicher Verbindung stehen,
mit



mit einander umwechseln: so erzielen wir die Mannigfaltigkeit; ein gegenseitiger Fehler wäre, wenn z. B. in einem Stücke aus dem C weder der Ton F noch A oder D als Hauptklang, sondern immer C und selten der Ton G vorkäme.

Diese Mannigfaltigkeit läßt im selbigen Satze keine verdoppelte Verhältniß zu, ohne daß es Uebelklänge und nur auf eine kurze Zeit zur Aufhaltung werden. Z. B.

zwei grose Dritten			zwei grose Fünften			zwei kleine Vierten		
gr. 3. gr. 3.	{	gis 5	überm 5.	gr. 5. gr. 5.	{	d 9	gr. 4. gr. 4.	f 7 f 11
gr. 3. gr. 3.		e 3		gr. 5. gr. 5.		g 5	gr. 4. gr. 4.	c 4 c 8
gr. 3. gr. 3.		C		gr. 5. gr. 5.		C	gr. 4. gr. 4.	G g 5
								C

Diese Mannigfaltigkeit verbiethet auch in zwei einander folgenden Sätzen dieselbige Verhältniß den nämlichen Stimmen zu geben, wenn die Verhältniß so einfach ist, daß das Gehör dadurch beleidiget wird.

Die zwei einfachsten Verhältnisse sind aber jene, von $1 : \frac{1}{2}$ und von $\frac{1}{2} : \frac{1}{3}$, die auf dem Claviere die Achte und die Fünfte heißen. Also können dieselbige Stimmen nicht zweimal hintereinander die Achte noch die Fünfte haben. Wäre aber eine Fünfte klein, die andere groß: so fällt von sich selbst die Ursach, nämlich die Gleichheit der Verhältniß, und mit ihr der Fehler weg.

Wenn aber in den singenden Stimmen noch nicht die Mannigfaltigkeit herrschen solle: so können



nen sie auch in Achten Verhältnisse miteinander fortschreiten, wie es alle Tag in den Kirchen von Frauen- und Mannsstimmen geschieht, worzu die Orgel die abwechselnde Harmonie mitspielet.

So kann auch die Mannigfaltigkeit in den contrastirenden Sätzen immer noch statt finden, wenn schon ein Gesang von allen Stimmen in Achtenverhältnissen oder im sogenannten Einflange vorgetragen wird, wie hier der Fall ist, bei dem prächtigen Anfange der Sonate.

Ein anders wäre, wenn die Mittelstimme z. B. die Violin abwechselnde Bewegung hätte, während dem, daß von der rechten Hand in die Höhe, und von der linken in der Tiefe dasselbige Gesang vorgetragen werde. Dann wäre der Baß mißhandelt, der mit der oberen Stimme fortschritte, ohne einen wahren Grundton vorzustellen.

Dies ist also die wahre Wesenheit des Einflanges, und der verbottenen Achtenfolge.

Der zweite Period würde mit seinen sanften Pinselzügen lang nicht jenen Eindruck machen, wenn das rasche nicht vorhergegangen wäre.

Hierin ist besonders die weiche Tonart D und der Grundton G beim Hauptflange C zu bemerken, wodurch das Gesang und die Harmonie geadelt wird. Z. B.

		6		6		
		6		4		
Grundtöne	F	F		G	C	F
		3te				
Hauptflänge	F	D		C	C	F



Das Gesang des dritten Periods wird durch die Verstärkung der Achten in der rechten Hand besonders erhoben, wozu die Geige die einfache und abgetrennte Bewegung des Claviers durch ihre sanfte Verzerrung auf dem Tone C, dem, nach unser Sprache, zur Harmonie vom C und F neutralen Wohlklänge noch mehr auszeichnet.

Grundtöne			² B	⁶ A	⁶ E		⁶ G		
Hauptklänge	F		C	C	F	C		F	E

Ganz unermuthet gewinnt die Violin die Oberhand, wozu nun das Clavier die Begleitung vorstellt. Sanfte Wendungen tragen hier das Gepräge eines edlen, erhabenen, vom niedrigen Getöse des Pöbels unterschiedenen Gesanges — eines Gesanges, das dreimal eine ähnliche Schweifung hat

<u>f</u>	<u>g</u>	<u>e</u>	<u>f</u>
<u>c</u>	<u>d</u>	<u>b</u>	<u>a</u>
<u>c</u>	<u>b</u>	<u>g</u>	

und eine Combination von Dritten, Sechsten und Zehnten erhält.

Hauptklänge	F	^{3b} G	F	^{7b} C		¹¹ 9	¹⁰ 8	
						F	.	



Die letzten Vorschläge g zum f können
 b zum a

auch als wohl vorbereitete und aufgelöste Uebel-
 flänge betrachtet werden.

Wo der fünfte Period sich schlieset, und der
 sechste anfängt, verdient die mannigfaltige Ton-
 folge bemerkt zu werden. Ein nicht geringer Un-
 terschied ist unter dem wahren Schlußfalle vom
 fünften zum ersten, und unter dem verstellten vom
 fünften zum sechsten Tone, der das Gehör noch
 aufhält, und keine Entscheidung leistet. Wenn
 aber der vierte Ton nach der weichen Tonart des
 sechsten erscheint, dann ist Schlag auf Schlage,
 ein unentscheidender nach einem scheinbar entschei-
 denden, und ein entscheidender nach einem unent-
 scheidenden Gange. Diese bunte Mischung von
 matten und hohen Farben hat sich hier in diesem
 Periode concentrirt, wie folgende Grundtöne und
 ihre Hauptflänge zeigen

Grundt.	3te	A		
	D	B	F	
Hauptfl.		F		

Der Gesangdichter hält mit Feuer an, setzt ver-
 schiedene Töne der Leiter, trift gleichsam hämische
 Ausflüchten, da er halb ins weiche G entwischt,
 und dieser vermeintliche Hauptton, das weiche G,
 trägt ungemein viel zum bündigsten Schlußfalle,
 eben im Haupttone F bei.

Grundt.



Grundt.	⁶ G		⁶ A	^{6*}		⁶ B		
Hauptfl.	^{5b} E		F	^{5te} Fis		^{3b} G	C	F

Der achte Period ist sehr geläufig, und nach ihm gefällt das einfache Gesang, die mit erstem und fünftem Tone stets abwechselnde Folge noch besser.

Hauptklänge des neunten und zehnten Periods

⁷ F	⁷ C	⁷ F		⁷ C	⁷ F	⁷ C	⁷ F		⁷ G	^{3*} D	^{3b} G		⁷ D	^{3*} G	^{3b} D	⁷ G
----------------	----------------	----------------	--	----------------	----------------	----------------	----------------	--	----------------	-----------------	-----------------	--	----------------	-----------------	-----------------	----------------

Die Geige bringt durch ihre Gegenbewegungen, die man sonst Contretemps nannte, eine Vollständigkeit zuwege, die in den Clavierstücken nicht sehr gewöhnlich ist.

Der eilfte Period enthält einen Schlußfall vom fünften Ton in den ersten in Rücksicht auf das F, aber vielmehr einen umgewendeten Schlußfall vom ersten in den vierten, nach dem Haupttone C gerechnet. Eine souveraine Entscheidung folgt auch nicht; weil ganz zweifelhaft das B und H nacheinander den Baß inhaben.

Bis hieher währt der erste von F ins C sich neigende Vortrag, der wegen seiner mannigfaltigen Tonfolge das Gehör immer mit neuen Wendungen auf- und zu unterhalten mußte.

14) Hier singt die Geige vier Schläge hindurch.



Die Hauptflänge sind folgende

$\text{C} \overset{7}{\underset{3}{\text{D}}} \text{H} \mid \text{G} \overset{11}{\underset{3}{\text{C}}} \mid \text{C} \overset{7}{\underset{3}{\text{F}}} \text{A} \mid \text{D} \overset{3}{\underset{3}{\text{G}}} \mid$

15) Zwei unbedeutende trockene Tonarten H und E beschäftigen das Ohr, bis 16) der feurigste fünfte Ton vom fünften des fünften (freilich eine weite Digression) wie am Rande der Ausschweifung, die Bewegung in das sanfteste Gelaise leitet, und dem Gehöre Vergnügen schafft.

Der Hauptton ist F; von ihm C der fünfte; vom C wieder G der fünfte; und vom G der fünfte das D mit seiner großen Dritte und Unterhaltungssiebente erscheint hier plötzlich, und verschwindet eben so geschwind, da das G als fünfter Ton vom C mit seiner Unterhaltungssiebente dem F sein Recht behauptet.

17) Eine schlußfallmäßige Tonfolge beseelet diesen Period.

$\text{C} \overset{3}{\underset{3}{\text{A}}} \mid \text{D} \overset{3}{\underset{3}{\text{G}}} \mid$

18) Noch hält immer die prächtigste Reihe von Harmonien an, bis endlich die Finger durch stäte Läufe, gleichsam am Ziele der Rennbahn noch überschneilt, Rast machen, und nach einer kurzen Pause 19) das erste Thema in einer herrlichen

Wen-

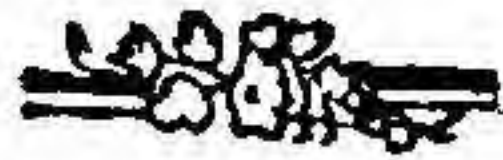


Wendung auf der weichen Tonart D den Schlußfall zu begünstigen suchen.

20) Ueberall herrscht Majestät in kleinen Sinnen, und 21) Dreistigkeit im offenen Felde.

Vom Rondò.

Der Karakter dieses Stückes ist sehr zärtlich, und drückt das Spiel der sanften Zephyren aus. Der Hauptsatz besteht eigentlich aus acht Schlägen, die wiederholet werden, worin die zwei letzten Schläge sich auszeichnen. Sie schliesen das erstemal im C, und das zweitemal im F. Die andere Sätze heißen Zwischensätze, die in die Mitte kommen, um das Gehör zu unter- und manchmal auch aufzuhalten. Wenn die Zwischensätze schöner, reizender ausfielen, als der Hauptsatz: so würde der Zuhörer nie auf die Wiederholung begierig. Es muß also Licht und Schatten genau bemerkt werden. Wer die Harmonie kennt, findet keine Schwierigkeit, die Sache so einzuleiten, daß unter Schönem und Schönem ein merklicher Unterschied noch wahrgenommen werde. Die Tonfolge beim Rondò ist viel einfacher und abgestuzter, als bei den anderen Zwischensätzen, wir wollen vom gegenwärtigen Rondò und seinen Zwischensätzen die Hauptlänge kurz hersetzen, und die weitere Bemerkungen unsern Lesern überlassen.



154

Zum Rondò.

F C | F | C FC F | C FC | F C |

 $\begin{matrix} 3^{\sharp} & 3^{\sharp} & 3^{\sharp} & & 3^b \\ F & | & C & AD & G & | & C & | & G & C & | & F \end{matrix}$

Die ersten 6 Schläge sind gleich.

F | C | F | C |

 $\begin{matrix} 3^{\sharp} & 3^{\sharp} \\ D & | & G & | \end{matrix}$
 $\begin{matrix} 3^{\sharp} & 3^{\sharp} \\ C & | & D & G & | \end{matrix}$
 $\begin{matrix} 3^{\sharp} & 3^{\sharp} & 3^{te} & 7 & 3^{\sharp} \\ C & G & | & A & | & D & | & A & D & | \end{matrix}$
 $\begin{matrix} 3^{\sharp} & 3^{\sharp} \\ G & C & | & G & C & | \end{matrix}$
 $\begin{matrix} 3^{\sharp} & 3^{\sharp} \\ F & | & D & G & | \end{matrix}$
 $\begin{matrix} 3^{\sharp} & 3^{\sharp} \\ G & C & | & G & C & | \end{matrix}$
 $\begin{matrix} 3^{\sharp} \\ C & | & F & | & C & | & G & C & | \end{matrix}$
 $\begin{matrix} 3^{\sharp} & 3^{\sharp} \\ D & | & G & C & | \end{matrix}$
 $\begin{matrix} 7^b & 7^b \\ C & F & | & C & F & | & C \end{matrix}$

Zum ersten Zwischenlage.

Zum



Zom zweiten Zwischenfag.

^{II IO*} ⁷ ^{II IO =}
^{3 =} ⁷ ^{3*} ^{9 8}
D | A | A | D |

^{3*} ^{3*} ^{3 =} ^{3b} ^{7 =}
^{3 = 3*}
D A | A D | D G | Gis A |

^{3 =} ^{3b}
F | D | G | C
C F | C F |
B CD C | F EF |

⁷ ^{3b} ⁷ ^{3*} ^{3b}
F C | D | G | D G |

⁷ ^{3b} ^{3*} ⁷ ^{3b} ^{3*}
Gis A | Gis A |

⁷ ^{3*} ^{3 =} ⁷ ^{3b} ^{3*}
A D | Gis A |

^{II IO*} ⁷ ^{II IO}
^{3 =} ⁷ ^{3*} ^{9 8}
D | A | A | D |

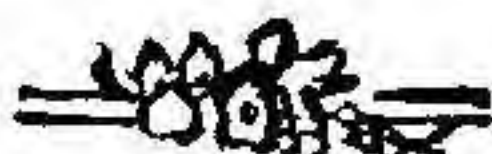
⁷ ^{3 =} ^{3 =} ^{3b} ^{3 =}
D A | A D | D G | A B |

^{3b}
B | F | G | F |

^{3 =} ^{3 =} ^{3 =}
F | C | D | CG | C G | C

Die Wiederholungen werden nach den
 vorigen Hauptflängen betrachtet.

Nun



Nun kommen wir zum zweiten Theile, und untersuchen, ob das Geschäft der Ausführung wohl gerathen sey.

Er fängt mit dem männlichen Sage im C an, womit der erste im Haupttone F angefangen hatte.

22) Ganz betrügerisch schleicht die Geige dem sanften Thema nach, während dem, daß das Clavier das Gesang 23) wiederholt, zum Grunde die Siebente B 24) als Charakteristik des fünften Tones C wieder zum Haupttone F legt, und unvermerkt 25) fast mit demselbigen Gesange des dritten und vierten Schlages des ersten Theils in das weiche G entwischt. Vier Schläge harren hierin, und kaum, als er sich darin umgesehen, trifft der Gesangdichter eine meisterhafte Wendung 26) ins harte B eben so, als ein braver General vermittels verschiedenen Postirungen seiner Vortruppen seines rechten oder linken Flügels, eben da man es am wenigsten vermuthet, im Stande ist, bald eine Schwenkung hieher, bald dorthin vorzunehmen. Die Ausweichung ins weiche D 27), die noch bevorsteht, würde lang nicht von dieser Wirkung gewesen seyn, wenn nicht eine ausgedehnte Unterhaltung von dreizehn Schlägen eine Mischung von sanften und feurigen Zügen im harten B vorhergegangen wäre.

29) Hier konnte die Wiederholung um einen Tone höher nicht angehen, wie im ersten Theile



10). Alldort kam der Saß im F vor, und dann um einen Ton höher im weichen G; sollte nun der Saß, der im harten B erschienen, um einen Ton höher im weichen C folgen: so erhielten wir drei b in der Leiter, welche Verbindung aber hält mehr statt zwischen einem Tone mit einem b, wie der Hauptton F und einem anderen mit drei? Diese Ausweichung hätte freilich eine Mannigfaltigkeit erzielt, aber eine Mannigfaltigkeit, die der Tons-einheit widerspricht und Ausschweifung heißt. Eben so ungereimt kämen die weiche Tonarten von den Haupttönen, wie das weiche F und weiche C zu stehen.

28) Diese sechs Schläge sind noch wegen ihrem Gesange, das in demselbigen Tone stätß festhält, und doch ziemlich geschweift ist, wohl zu bemerken. Man betrachte die künstliche und bunte Versetzung derselbigen Hauptklängen, in drei hieraus gestal-tenen unterschiedenen Perioden, z. B.

B F B | F B F B | F B F |
B F B F | B F B | F B F R |

30) Die Ausweichung ins weiche D behält auch immer den aus dem ersten Theile (ex visceribus causae) entlehnten Grundstof ben; so beziehen sich auch sogar diese beiden Schläge wieder auf jene Läufe im siebenten Periode.

31) Dieses A wird als der fünfte schlußfall-mäßige Ton vom weichen D betrachtet. Zwei Schluß-fälle



fälle sind hier zusammengeschmolzen: Gis ist der siebente und erhöhte Ton vom weichen A, das A aber mit der großen Dritte nicht mehr der erste, sondern gleich der fünfte vom weichen D.

32) Die Geige bringt noch hier zur Aufmunterung ein neues Gesang zum Markte.

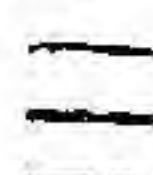
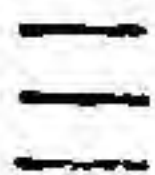
Die Harmonie zieht sich zurück, eilet dem Vaterlande zu. Das A fällt ins D 33), aber das D hat sich mit der großen Dritte schon zum Schlußfalle ins weiche G gerüstet 34). Auch das G nimmt sogleich seine große Dritte an 35). Das C erscheint schon mit seiner entscheidende Unterhaltungssiebente b 36), um den unausbleiblichen Hauptton F anzukündigen. So wirkt Schlag auf Schlag zum Zwecke, wenn ein Stück nach wissenschaftlicher aber thätiger Theorie abgefaßt ist.

Die vierzehn erste Schläge des ersten Theils werden wiederholt, die folgende neun ausgelassen; weil sie die Charakteristik des Haupttones F enthalten. Diese ist unnütz; denn der ganze Hintersatz dieses Allegro spricht dafür. Deswegen kommt der vorige Schlußfall von drei Schlägen gleich darauf.

Von hier an bis zum Ende sind die vorigen Sätze, die im C erschienen, ins F übersetzt. Dies ist das allgemeine Schicksal des zweiten Theils, daß er entweder um fünf Töne tiefer, oder um fünf Töne höher gesetzt werden muß. Wenn es er-
fordere



forderlich ist, dürfen auch fremde Sätze eingemischt werden. Manchmal kann ein zweiter Theil sich mit der nämlichen Anzahl der Schlägen begnügen, keinen fremden Sinn mehr einmischen, und doch dabei immer mit den buntesten Neuheiten, die sich bloß auf die Ausführung, Versetzung, Umwendung, Umkehrung u. d. m. fügen, daher gehen. Aber dies ist nicht die gewöhnliche Art, auch nicht zu jedem Gesange oder Geläufigkeit schickliche Eigenschaft. Jener Gang 18) müßte nothwendiger Weise, wenn alles um vier Töne höher stehen sollte, 37) eine Aenderung leiden; weil vier Töne höher als e, das hohe a erforderlich auf



dem Clavier geworden wäre. So aber fließt es unvermerkt fort, und nur zwei Töne werden im Laufe wiederholet: f und c.



Den ästhetischen Tonliebhabern, die einen großen Galuppi mit einem bewährten Anfossi in thätigem Vergleiche bewundert haben, sind wir eine Schilderung der oben angeregten größten Genien in unserm Jahrhunderte schuldig.

Sie sind Sasse und Zomelli, oder Zomelli und Sasse. Beide originell, beide gleich groß, beide erhaben, aber himmelweit im Ideengang, Flug- und Meisterzügen unterschieden — Sasse liebt Gesang und viel umfassende Kürze — Zomelli Aus-
druck



druck und sprechendes Gefühl. Wenn Saffens Arie richtig ausdrückt, und Tomelli im einfachen Satze glücklich ist, dann heißt ein Meisterstück — Sasse sagt viel in wenig Noten, und Tomelli täuscht uns selbst mit Kleinigkeiten, überrascht mit unerwarteten Kunstgewebe — sein Ausdruck ist Beweis seines Geistes — und daß er beide den Dichter und seine Kunst verstand — mit beiden vertraut war. — Zuweilen flog er kühn über seinen Dichter hinweg und begnügte sich nicht bloß mit dessen Vorschrift — auch kleine äußere Umstände interessirten ihn, und wußte sie zu benutzen. Er sprach ohne Wörter, und ließ die Instrumenten fort declamiren, wenn der Dichter schwieg. — Man sehe zum Beispiel eine Arie *se cerca se dice* von der Olimpiade, worin zum Schluß das Händeküssen deutlich ausgedrückt ist, und die im folgenden Jahre von unsern Anmerkungen begleitet in den monatlichen Lieferungen erscheinen wird.

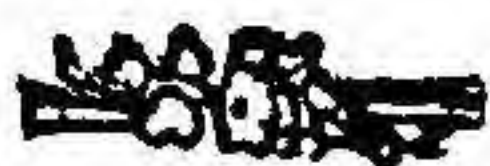
Saffens Gesang verräth lange Uebung in der Singkunst, und sein Solo-Sing-Stimmensatz beweiset, daß, wenn er immer so glücklich im malerischen Ausdruck als in der melodischen Wahrheit gewesen wäre, er längst diesen großen Nebenbuhler unter das Verdienst einer Vergleichung würde erniedrigt haben. Schlechte Sänger sangen in seinen Opern zum Eckel, wenn sie in Tomellens Arien sich glücklich durchhalsen, wo Singstimme und Bratsche fast in gleichem Gang fortschreiten, und



und sehr wenig unterschieden sind. Gute Sänger wurden aber meistens das Opfer von Jomellens eigensinniger Laune — Sonst groß, voll Zauberkraft und fortreisender Stärke war der nicht gefällig genug gegen seine Sänger. Wenn der Kapelmeister die Stimme dem Sänger vorher überschießt, ehe er die Arie überdacht und ausgearbeitet hat, dann ist der Singende in den Stand gesetzt, seine oft gute Gedanken zu eröffnen, sollte ihm vielleicht zu schwer seyn, diesen oder jenen Lauf in einem Athem auszuhalten — mögte er vielleicht einen Lieblingsgang eingeschaltet wissen, wollte er sich hie oder da eine Bedeckung erbitten — oder von irgend einem Instrumente Unterstützung erwarten: so kann der Tonsezer mit mehr Vollkommenheit und mit sicherem Beifall die Saiten benutzen und die Schwäche des Sängers bedecken.

Wegen Mangel dieser Gefälligkeit hatte Jomelli auch noch in seinen letzten Lebenstagen das Unglück seine vortrefflichste Arien, vom geschicktesten Sänger, und unschuldigerweise unter ihren Werth herabgesetzt, sogar mißhandelt und seine Oper Iffigenia verworfen zu hören, und mußte sich mit dieser seltenen Nachsicht eines Neapolitanischen Publikums begnügen, daß den dritten Tag doch wieder seine göttliche Armida auf die Bühne gesetzt wurde.

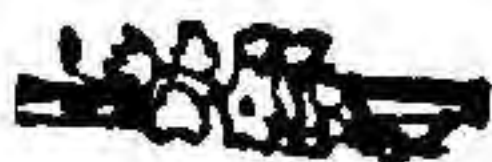
Sasse wollte, daß die Singstimme durchaus herrschen, und nie von einem wesentlichen Instrumente, das mit gleicher Stärke um den Lorbeer des Beifalls ringt, begleitet werden sollte. Niemal betrachtete er sie als Concertirend. Aber dadurch hat er auch der musikalischen Welt unendlich genützt, und sich um sie unsterblich verdient gemacht, daß er den wahren Gesang im Beispiele bis auf unsere Zeiten gebracht, geschmackvolle und empfind-



same Nachahmer für Fehler und unrichtigen Satz gewarnt hat — Tomelli bereicherte die Welt mit Neuheiten — ihm stand das ganze Feld der Natur offen, und sie war eben der Schauplatz auf dem sich seine schöpferische Phantasie so sehr zu seinem Vortheil zeigte, welche er so gut zu benutzen mußte, daß selbst Kleinigkeiten das ganze ausschmücken und zur Verbolkommenheit etwas beitragen mußten.

Dem ohngeachtet sind seine Arien, wenn sie außer dem Theater, etwa in Akademien, ohne Decorationen, ohne Kleidung, ohne beschaulichen Ausdruck der Empfindung, und abgerissen vom Zusammenhang der theatralischen Handlung, aufgeführt werden, nicht mehr die nämlichen, nicht mehr von so bezaubernder Kraft. Aus diesem Grunde gehört mehr musikalische Wissenschaft als Gefühl, mehr tiefe Kenntniß der Kunst und Beurtheilungskraft als superficier Geschmack dazu, um seine Stücke würdig schätzen zu können — ihm hat man die Auszierungen der zwei Bratschen, das Scheinbare der Blasinstrumenten, das Wachsen und Abnehmen der Stimmen, besonders das aufwallende und erheizende Crescenda zu verdanken — Er war um desto schwerer nachzuahmen, je eigentlichlicher sein Ausdruck an diesen oder jenen Ort angebracht war.

Nur betäubte manchmal die Vielheit seiner Instrumenten den Hörer, riß ihn wie ein unbändiger Waldstrom mit sich fort, anstatt ihn in süßer Wonne-Empfindung sanft auf den Flügeln der Harmonie zu tragen, und in Tönen von Entzückung der Erde zu entziehen — Manchmal artete auch das Uebergewicht oder Mehrheit der scherzhaft mitspielenden Stimmen zum komischen aus, ein Fehler, den jeder große Redner begehen kann, wenn er sich im Feuer seines Vortrags etwas vergißt; aber ein Fehler



Schler für, den kein Zögling zu warnen ist, wenn nicht in seinem Busen selbst der Zunder zu gleicher Hoheit lodert.

Von jenen Neuheiten, die Tomelli unsterblich, und in unserm Jahrhundert eine Epoche gemacht, rühren aber auch unglücklicher Weise verschiedene Mißbräuche her, welche unvorsichtige Nachahmer sich oft zum Gesez gewählt haben. Jetzt gefällt schon keine Arie dem Publikum mehr, die nicht mit einem Geräusch und einer etwas aufbrausenden Hitze schlieset, die wahren singenden cantable Arien werden selten gesetzt, fast von keinem Singmeister dem Zöglinge gelehrt, und welche sind es, die jene Arien, besonders die von Sasse für Casarello, Sarinelli, Monticelli, Guarducci, Raf u. a. m. gesetzt wurden — vorzutragen — gut und richtig vorzutragen im Stande sehen?

Tomelli selbst ließ einem Sasse, der mit ihm um den Vorzug kämpfte, Gerechtigkeit widerfahren, und war von dessen Gaze, der nur wenig Noten hatte, so eingenommen, daß er noch wenig Jahren vor seinem Tode offenherzig versicherte, er wünschte sich Sassens Enthalttsamkeit.

Beide große Geister schrieben auch Kirchenstücke, und Sassens Messen sind allemal prächtig, zur Andacht erweckend, und dem Gegenstande angemessen. Tomellens Veni Creator Spiritus wird noch alle Jahre in der Pfingstwoche mit dem größten Beifall zu St. Peter gesungen, sein Requiem ist rührend, täuschend und voll Ueberraschung. — Aber man dürfte ihnen zu sehr schmeichlen, wenn man ihre Chöre und Sugen mit dem herrlich gebundenen Stile eines Palāstrina, Costanzo Porta, Marcello, eines P. Martini, eines P. Valotti, der in dieser Gattung der größte dieses Jahrhunderts, und doch sehr wenig bekannt ist, vergleichen wollte.



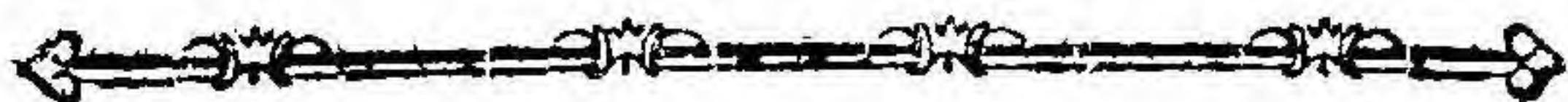
Zomellens Musik wirkt nicht in wiederhallenden Orten und auf großen Theatern den ihrem Werth entsprechenden Eindruck, da im Gegentheil die Tonstücke von Sasse große weitschichtige Säle erheischen, um den gehörigen Eindruck zu machen — beider Phänomenen-Ursache ist diese, daß Zomellens Satz viele Hauptklänge in engem Raum einschließt — mehrere Harmonien oft in denselben Schlage, ja nicht selten acht zu einem Achtel zusammendrängt — und die Begleitung der Singstimme mit zu viel Kleinigkeit der Geigen, der Bratschen, und besonders der blasenden Instrumenten ausgestopft sind. Da Sasse hingegen nur sehr wenig Harmonien verbindet, nur einfache und solid andauernde Hauptklänge wählt, die Singstimme immer herrschen und nicht mehr als zwei oder drei wesentliche Theile vernehmen läßt.

Hätte man vor dem Zeitalter, in welchem diese beiden große Genies eine so eigene große Laufbahn betreten, musikalisch-wissenschaftliche Reduktionen gekannt. — Wäre Kirchen- und Opernstil vor ihnen, wie heut zu Tag, so genau unterschieden und so sicher bearbeitet — der Geschmack gebildet, bestimmter die Begriffe von Hauptklängen — erleichtender der Harmonien-Einfluß auf das menschliche Herz gewesen — welche Produkten würde uns ihr Original-Geist geliefert, und wie nahe sich zur unerreichbaren Höhe der Kunst hinaufgeschwungen — wie sehr die unbegränzte Macht der schönen Künste, auch auf moralische Empfindung außer Zweifel gesetzt haben.

Es bleibt uns also für unsere Nachkömmlinge der noch erhabene Wunsch übrig, daß unter ihnen ein Meister geboren werde, der Sasses Gesang mit Zomellens Ausdruck glücklich vereinigen könne.

Betrachtungen der Mannheimer Tonschule.

Siebente und achte Lieferung
für den 15. Christmonat 1778.
und 15. Jenner 1779.



Zeitsfaden

zur

Tonforschung.

Wenn wir auch schon die Tonwissenschaft inne haben, alle Verbindungen der Töne hinaus beweisen können: so finden sich doch Wendungen, betrügerische Gewebe vor, die die augenfälligsten Fehler hämisch durchzuschlürfen im Stande sind.

Es gibt, wenigstens nach bisheriger Praktik keinen Fehler, der, als den Gründen der Tonwissenschaft zuwider handelnd, in der folgernden Ableitung, in unserer Tonsezkunst nicht nur schon angemerkt worden, wenn auch manche, die sich vielleicht nie eine mögliche Verbindung der Mathematik mit der Dichtkunst nur im Traume beugehen ließen, das erste Vorlesbuch, eh noch die vollständige Tonschul ans Licht trat, für einen Abacus oder Rechenbuch ausgeschrien haben.



Viel gesagt : es gibt keinen Fehler außer den angemerkten! — Wie war es, wenn man verschiedene Combinationen zeigte, die dem Gehöre fast einerlei vorkommen, und im Grunde doch von besonderer Wirkung sind? Vergleiche man nur drei Sätze die in der siebenten Lieferung gestochen herausgekommen, ob dieselbigen Töne in der Versückung noch die nämliche bleiben!

Wie mag man aber diese Untersuchung anstellen? Wenn dieselbigen Töne anhalten: so dauern auch die nämlichen Hauptklänge fort. Wie erforscht man nun die Fehler? Freilich weiß ein jeder Rechtsgelehrter das Gesetz, aber die Uebertretungen gehöriger massen zu bestrafen, die Fehler alle zu entdecken, sie bis auf ihre Ubrquelle zu verfolgen -- dazu gehört eine besondere Kenntniß des hievon eigentlich genannten Criminalrecht.

Die Töne zu erforschen ist die Tonwissenschaft unzulänglich; weil die Tonsezkunst im Vorlesbuche schon vom Jahre 1776. S. 36. den Tönen ihre eigentliche Plätze anzuweisen sich vorbehalten, die unächte Lage ins helle Licht gesetzt, und die Tonforschung so weit getrieben, daß auch den Tönen eine gewisse entsprechende Austheilung der Noten zukommen müsse. Dies ist aber der Leitfaden, der uns vielleicht zu einer gründlichen Tonforschung führen wird.

Bezieferte Grundtöne Tab. XXVII. f. 2.

	56	76	76	76	76	76	76
I	C	H	A	G	F	E	D
		43	43	43	43	43	43
	6	6	6	6	6	6	6
II	C	H	A	G	F	E	D
		43	43	43	43	43	43
	56	6	6	6	6	6	6
III	C	H	A	G	F	E	D

Die

Die Töne, wenn man gegenwärtige Ziefer in Noten aussetzt, sind die nämlichen, allein sehr verschieden ist ihre Wirkung. Das erste Beispiel klingt gut, beleidiget nicht im geringsten das Ohr; das zweite aber ist unerträglich; das dritte nicht gar so schlecht.

Die Hauptflänge vom ersten Beispiele sind folgende.

	7		7		7		7		7		7												
	C	A		H	G		A	F		G	E		F	D		E	C		D	H		C	
	7			7			7			7			7			7			7			7	
oder	F			E			D			C			H			A			G				

Wo in zweiter Linie andere Hauptflänge stehen, können die obere Töne zweier Hauptflängen untergeordnete werden; denn zum a c e kann F der Hauptklang sein, noch mit dem g h d E Unterschiede, daß die untere Töne f a c D folge jene in der Consequenz §. 35. so sehr angepriesene schlußfallmäßige Versetzung der 7. Töne der Leiter vorstellet.

Die Lage der Töne widerspricht dagegen nicht; denn die große Siebente, e vom F z. B. war gehöriger massen vorbereitet. Auch jene Lage der Töne, die ihren gebührenden Platz unter den Noten behauptet, ist aufs äußerste berichtigt. Der erste Ton der Hauptton ist unter den drei fürnehmsten der Fürnehmste, und fordert den fürnehmsten Platz. Wenn acht Achtel in einem Schläge zusammen kommen: so sind die vier ersten stärker als die vier letzten; hievon aber die zwei ersten wieder kräftiger als die zwei letzten; und überhaupt das ungrade Achtel das erste, dritte, fünfte, siebente Eindruckvoller als das grade das zweite, vierte, sechste, achte. In der Prosodie ist dieses



Uebergewicht sonst sehr bekannt. Der Hauptton ist der erste und fünfzehnte in der Ordnung; beide ungrade Zahlen.

Gemäß der unten beigefetzten Tonfolge, jener schlußfallmäßigen, wird F der fünfte vom H.

E	A
D	G
C	F
H	E
A	D

Jeder erste Ton erhält eine ungrade, dagegen jeder scheinbare fünfte Ton eine grade Zahl in der Reihe :

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
C	H	A	G	F		E		D		C,				
F	E	D	C	H		A		G						

und so harmoniret die Lage mit den Tönen.

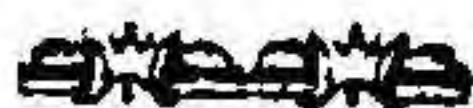
Die Hauptflänge vom zweiten Beispiele sind folgende ;

	I3	I2	I3	I2	I3	I2	I3	I2	I3	I2	I3	I2						
A	G		G	F		F	E		E	D		D	C		C	H		H

Vom dritten :

	13	12	13	12	13	12	13	12	13	12	13	12
CA		G		F		E		D		C		H

Sollte dieses Jemand erblicken, der gegenwärtige Zeichnung nicht einmal auf die Musik ausdeutete : so würde die erste Frage sein, warum die Abtheilung desselbigen Buchstabens in verschiedene Fächer geschehe ; ob nicht besser sei, wenn jeder Buchstabe das ganze Fach einnehme, und jedes



jedes Fach einen eigenen Buchstaben für sich erhalten — ob nicht das letztere deutlicher sei, als das erste?

Und diese allgemeine Philosophie gibt uns die richtigste Entscheidung für gegenwärtige zwei Beispiele. Daß die Lage der Töne verzerrt und einem gesunden Ohre äußerst auffallend sein müsse, braucht keiner Erläuterung, daß aber nebst dem 1) die Folge der Hauptklänge 2) die Folge der oberen Töne wegen ihrer Lage auch fehlerhaft sei, muß hier noch bewiesen werden.

1) Können zwei neben einander liegende Töne in der Leiter, die zwei gleiche Dritten und Fünften haben, einander nicht folgen,

wie $\begin{array}{ccccc|ccccc} d & 5 & c & 5 & & h & 5 & a & 5 & \\ h & 3 & a & 3 & & g & 3 & f & 3 & \\ G & & F & & & E & & D & & \end{array}$ also ist die Tonfolge der Hauptklänge schon gefehlt.

Siehe der Tonsezk. §. 44.
45. 46. S. 58. 59.

2) Kann in der Lage auch keine Stimme von der anderen zweimal die Achte, oder zweimal die nämliche Fünfte sein.

Der Tonsezk. §. 48. S. 61.

Die Uebeklänge sind Verzögerungen der Wohlklänge, und dienen dem Gehöre zur Aufhaltung. Sie sagen also für sich Nichts, sondern machen uns nur begierig, die Wohlklänge desto willkommener zu empfangen.

Setzt man aber die Hauptklänge ohne ihren Dreizehnten, ohne Uebeklänge, bloß mit ihren Wohlklängen her: so entsteht folgende eckelhafte Reihe gleicher Tonverbindungen

$\begin{array}{cccccc} d & c & h & a & g & f \\ G & F & E & D & C & H \end{array}$



Daß jene scheinbare Vierten, in obiger Beziehung bei den Umwendungen, Uebelflänge seien, gibt der Vergleich der zweifachen Lage im zweiten und dritten Beispiele, deutlich zu erkennen. Da die Lage des zweiten Beispiels selbst das rohe Ohr beleidiget und im dritten wenigstens etwas erträglicher wird: so kann es Niemanden einfallen, daß folgende mit den oberen Tönen wohlklingende Hauptnoten dorthin passen:

A E | G D | F C | E H | D A | C G | H

Wenn es nun Uebelflänge sind, und zum wahren Hauptklänge Dreizehnten, die unter der Gestalt der Vierten als wahre Elften zu ihrem Grundtone, in der Umwendung der Sechste nachgesetzt werden: warum will man dann heutiges Tages die Elfte und Dreizehnte nicht als wirklich Uebelflänge erkennen? Wenn aber obige Tonfolge der Hauptklängen schon eckelhaft wird, eh man noch an die Lage denken darf: warum hat man zeither in allen Compositionsbüchern den Bann gegen alle unrichtige Lagen ergehen lassen, ohne den Grund hievon zu bestrafen?

Also ist es nicht zu viel von unserer Ruhrypäischen Tonschule gesagt: es gibt keinen Fehler ausser den bemerkten.

Man könnte grosse Meister nennen, die in ihren Tonstücken manchesmal mehrere Zeilen lang die wahre Lage verfehlet haben, daß sie bisweilen den ganzen Sinn im halben Schlage angefangen, und was in Aufschlag gehörte, im Niederschlage; was in Niederschlag gehörte im Aufschlage vortrugen. Man könnte auch Leute — nennen, die es beobachteten, aber niemals mit Grunde zu behaupten wußten, woher es komme, daß sie im Takt einzutreffen Beschwerniß finden, was ihren
Bogen.



Bogenstrich widersprache — was ihren Arm gleichsam zwinge.

Ja man hielt nicht selten für künstlich, der Natur zuwider zu handeln: solche Unrichtigkeiten wurden unter dem Ehrennamen Contratempti begriffen: und — wenn ein eigentlicher Satz von vier Viertoneln in einem $\frac{3}{4}$ Takt gedrängt wurde, dann glaubten verschiedene, es sei etwas von Contra-Contrapunkt.

Für Aufschneidereien, für gedichtete Marktschreiereien sollte man gegenwärtige Aussage halten, wenn nicht lauter Beweise — lauter sichtbare handgreifliche Beweise hier zum Grunde lägen, die uns beschämen, daß die Musik bisher bei uns so empirisch — als ein wildes Ohngesehr, behandelt worden.

Sehr bescheiden tratt unser Tonlehrer mit seinem neuen System auf, als er aus gemeinnützigem Patriotismus sein Werk deutsch fleidete, und die Musik nationalisirte — nur darauf bedacht, seinen Landesleuten ersprießliche Dienste zu leisten. Allein, da jeder jezo raisonniren will, und statt zu studieren kritisiret, Beurtheilungen statt Untersuchungen unternimmt, und da das mißbrauchte Studium Criticum der allgemeinen vaterländischen Litteratur den gewissesten Umsturz drohet — soll man noch schweigen, und jene mit Kolben gewaffnete Strassenräuber für sichere Geleitsmänner der gelehrten Versendungen ansehen?

Nein — Gegen Gründe sollen sie setzen, oder still sein — Ehrfurchtsvoll neue Werke durchgehen — einsehen, lernen dann recensiren, das ist das nützliche zu ihrer Uebung und anderer noch weiter entfernten zur Belehrung dem verdienstvollen Autor zur schuldiger Belohnung in schüchternem Tone niederschreiben, und

wenn es von Uhrgeistern geprüft ist, dann der
 Preße unterwerfen.

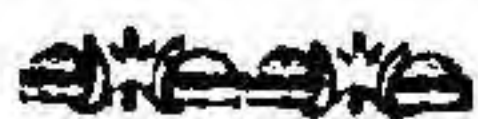
Nehmen solche Schönfärber, die den Malern
 bisher ins Gehege gekommen — solche musika-
 lische Wiglinge, die ihre Blöße nur mit übelanges-
 brachten Wortkrämereien zu bedecken suchten,
 einstweilen den Faden zur Tonforschung in die
 Hand — forschen sie erst, bis sie schreiben —
 lernen sie nur erst lesen, eh sie predigen wollen.

Von den großen Meistern, den Helden unser^s
 Jahrhunderts, von den Mustern ohne Gleichheit —
 Laßt uns in unsere Vaterstadt zurück kehren!

Unsere Leser sind theils Tonliebhaber theils
 Schüler. Diese werden von einem gar zu weiten
 Abstände zwischen dem Muster und ihren Kräften
 vielleicht abgeschreckt, in dem unübersehbaren Fel-
 de vorwärts fortzudringen: jene wollen bei stä-
 rker Vorstellung der harmonischen Halbgötter nicht
 immer ihre Nerven zu sehr gespannt wissen.

Also Leute in unserm Schoße erzogen, Ton-
 Schüler aus Mannheim, junge Anfänger der Ges-
 kunst, die noch nicht beim musikalischen Sezpulte
 alt geworden, die leichter nachzuahmen sind, sol-
 len gegenwärtiger Lieferung zum Gegenstande der
 Betrachtung dienen.

Sie stellen Werke auf, für das Clavier, und
 fürs Singen. Da das erstere weniger philoso-
 phisch, folglich mehr unterhaltend als tiefsinnig ist:
 so fangen wir mit dem Clavierstücke unsere Be-
 merkungen an. Herr F. W. Bixis will nicht nur
 mit vollständiger Harmonik die andächtige Zuhö-
 rer überraschen, sein fruchtbarer Erfindungsgeist
 schränkt sich nicht auf die bindungsvolle Orgel-
 säße ein, die zwischen dem Chorale in der Kirche
 dann



sprechend sind, wenn die singende Athem holen. Mein! Auch täuschen, auch unterhalten, das empfindsame Herz beherrschen, mit Wendungen es einnehmen, mit feurigen, ja mit jugendlich hitzigen, aufbrausenden Stürmen zum Ueberaange auffodern, dieß ist sein Bestreben. Ein Auszug von seinen bisherigen Arbeiten — gemäßiget durch eine gelinde Tonfolge — gereinigt vermittels einer sanften gleichartigen Bewegung — unterhalten im einfachen, mannichfaltig durch eine harmonische Mischung des Fröhlichen mit dem Traurigen ist folgende Claviersonate im Es. Ob es möglich sei eine Sonate in Partitur drucken zu lassen, so aber, daß die Begleiter keine Schwierigkeit im Vortrage spüren, wenn sie drei Zeilen flüchtig überspringen müssen — eine mechanische Frage, die doch nicht so leicht aufzulösen war, wenn man nicht die Thätigkeit hiervon bei gegenwärtiger Abschrift erblickte.

Wer hier das Ganze übersehen will, findet unten in der nämlichen Zeile der Begleitung, was zur selbigen Zeile oben in dem Claviere gehört; denn es sind oben wie unten acht oder vier doppelte Linien; der Clavierspieler aber, kann ungehindert seine Sonate eben so leicht fortspielen, als ungehindert unten der Violinist und Violoncellist ihre Begleitung treffen werden.

Der Plan dieser kurzen Sonate ist sehr neu.

Sie enthält wie in einem Auszuge die verschiedenen Geschlechter der Spielarten, nämlich das Allegro, worin man abgestoßene Läufe vorträgt, und schaltet das Adagio ein, um das Sangbare vermittlest anhaltender Kneipereien auf dem Claviere zu erzielen.

Der erste Theil kömt mit der gemeinen Anlage überein. Der zweite Theil, der jezo gleichsam der



dritten vorstellte, zeichnet sich dadurch aus, daß er im weichen C anfängt, mit einem Halte auf Art eines Rondo in das Hauptthema hineinschleicht, und planmäßig im Es dasjenige ausführt, was im ersten Theile der Ton B vorbereitet hatte.

Derjenige Theil aber, der mit dem B anfängt, weicht ins weiche C aus; hierin fällt ein Adagio ein, das aus 10 Schlägen zum ersten, und aus 12 Schlägen zum zweiten Theile besteht. Durch diese Contrastvolle Mischung fällt das Allegro nicht zu aufbrausend, und das Adagio weniger matt aus.

1) Dieß ist der Hauptsatz, der 2) wiederholet, 3) in einen anderen Ton übersetzt, und 4) ausgeführt wird. Ein anders ist wiederholen, ein anderes versetzen, und weit anderes ausführen. Hievon haben wir die thätigsten Beweise.

Die Versetzung 3) und 4) Ausführung beziehen sich aber auf den sanften Gedank'n 5) Also kann das Thema ganz stückweis, in einer anderen Wendung, da die Harmonie bleibt, das Gesang ändert, das Gesang anhält, und die Harmonie wechselt, wieder erscheinen.

Das sanfte dauert an, bis die Geläufigkeit 6) eintritt, und den schläfrigen Zuhörer überrascht.

Nur Leute, die große Erfahrung in allerlei Tonstücken sich erworben, können Zeugen sein, wie sehr die Bewegung der verschiedenen Gesängen untergeordnet sei; wie die Stärke nach Maßgabe des Stossens und Schleifens abwechselte; wie sich die lautenden Noten hintereinander drängen, und das Zeitmaß vergeschwindern, wie zurückhaltend aber die Bewegung durch die sanft gebundene, zischende Noten, und allmählig langsam sie wende. Hievon dürfte wohl der erste und dritte Schlag das lebendigste Beispiel sein.

Daß



Daß die Erfindung des piano nicht unnütz sei, zeigen sogar die nämlichen Sätze wie 2), die durch diese Modification ein ganz anders Aussehen gewinnen. Wie viele Confezer, wenn ihr Einbildungskraft unfruchtbar zu werden beginnt; setzen einstweilen bei Wiederholung des nämlichen ein dreistes Piano?

7) Hier ist abermal ein piano, und 8) ein forte, obschon keine Vorzeichnung dort steht; die anhaltene und abgestossene Noten charakterisiren es schon hinreichend.

Von der Begleitung zu sprechen: so sehen wir, daß die Vervielfältigung der Stimmen noch keine Harmonie, weder Vollständigkeit zuwege bringe, so lang nicht die Mannigfaltigkeit der verschiedenen Gesängen sie auszeichne.

Eine Stimm dient (um so zu sagen) zum secundiren, wie 9); die andern, wie 10) zur Mittelstimme. Die Abwechslung der secundirenden 11) 12) und vermittelnden Stimme 13) 14) die in verschiedene Instrumenten verlegt ist, bringt eine erhabne Wirkung hervor.

15) Da das Clavier läuft, halten die begleitende Instrumenten unbeweglich den Ton an; eine den drei Mitarbeitern eigene Verhältnißmäßigkeit.

16) Die Bogen Instrumenten spielen diesen Schlag in einer tieferen Abtheilung sehr glücklich mit, und bringen dabei die kurzathemde Verstärkung an.

17) 18) Diese Austheilung der Wohlklänge zur Principalstimme dem Claviere gerechnet, sind mit viel Ueberlegung hier angebracht.

19) Da das Clavier ganz matt wird, fangen die begleitende an, das Stück aufzufrischen.



Während dem da das Violonzell 20) mit den eigentlichen Tönen des Claviers fortsinget, stellt die Geige 21), wiewohl in der Höhe, die Mittelstimme vor. Das Clavier klempt zwar nur ganz trocken die Töne her; denn es mischt hierbei dem (nach unsrer Sprache) neutralen Wohlklang das F ein.

22) Durch diesen beständig, und abwechselnd. laufenden Bass gewinnt das Stück ungemein viel Kraft, um so mehr, als das Clavier mit vielen geschwinden und hohen Tönen das Gehör erschüttert, die Geige aber anhaltende Noten und dabei im verzerrten Zeitmaße vernehmen läßt.

23) Ohne den mindesten Scrupel setzt ein Boglerischer Tonschüler der die Elfte und Dreizehnte gegen dem Berliner Recensenten zur dienstwilligsten Erklärung übernommen hat, in der Geige die vermeintliche Vierte, wo das Clavier die dritte schon hat. Freilich würde jener musikalische Nabulisi kein Bedenken tragen, zum A die kleine Neunte zu setzen, er weiß aber vermuthlich nicht, daß sich die Elfte zur Dritten wie die Neunte zum Hauptklange verhalten.

24) Der zweite Theil fängt im B an, wie der erste im Es. Die Begleitung ist dieselbige nur mit dem Unterschiede, daß 25) das Violonzell dasjenige singt, was Tab. II. 10.) die Violin hatte, und daß 26) die Violin bekommt was 13) von Violonzell vorgetragen wurde

27) Diese zwei Schläge, die Vorigem in der Bewegung gleich kommen, leiten durch die Erhöhung des fünften Tones B die Harmonie ins weiche C, dessen schlußfallmäßiger siebenter Ton das H wird. Diese zwei Schläge, so einfach sie scheinen, so gründlich sind sie auch. Es ist eben nicht leicht, natürliche fließende Sätze zu erfinden. Dem großen Metastasio wurde einmal, als er in Vorfertigung einer neuen Oper



Ober lang verzögerte, eingewandt, daß sein Stil so fließend und einfach sei, und deswegen ihm sehr leicht fallen müsse, dergleichen Sachen hinzuschmieren. Diese Simplicität, erwiederte der unsterbliche Dichter, ja diese hat meiner Gesundheit Schaden gethan — dieses Einfache zu erzwingen habe ich schon wirklich das helle Blut gebrochen. Ob es nun Verfasser gegenwärtiger Sonate wohl weiß, daß gegenwärtiger Versuch, der durch die strenge Feile immer reiner, essentieller geworden, mit einem Stile eines Musters der Einfachheit nicht im mindesten zu vergleichen sei: so sind wir doch überzeugt, daß jeden Tonliebhabern durch gegenwärtige Anmerkung vom Einfachen, von den kleinen Reizriemen, vom Ausführen, vom paradoxen Sage ex visceribus causae hiedurch seine Einsicht mehr verbreitet, und dem Schüler eine übersehende Kenntniß beigebracht und erweitert werde.

Vom Adagio wollen wir den ganzen Plan und die Hauptlänge hersezen.

Vortrag im weichen C.

$$\begin{array}{c} 3^b \mid 3^b \mid 3^b \mid 3^b \mid 3^b \mid 3^{--} \ 3^b \ 3^{--} \mid \\ C \mid C \mid C \mid G \mid C \mid G \ C \ G \mid \end{array}$$

Fortsetzung im harten Es.

$$\begin{array}{c} 7 \mid 7 \mid 3^{--} \ 5^b \mid 3^b \\ \text{Es} \ B \mid \text{Es} \ D \mid \text{Es} \ F \ D \ E \mid F \ \text{Es} \ B \end{array}$$

Vortrag im harten Es.

$$\begin{array}{c} 5^b \mid 7^b \mid 7^b \\ \text{Es} \ B \mid A \ B \mid \text{Es} \ B \mid \text{Es} \ B \ \text{Es} \mid B \mid \end{array}$$

Fortsetzung im weichen C.

$$\begin{array}{c} 7 \\ 3^{--} \ 3^b \ 5^b \ 7^b \ 3^b \ 3^b \ 3^b \ 3^{--} \ 3^b \ 3^{--} \ 3^b \\ G \mid C \mid D \ \text{es} \ H \mid C \ F \ C \ G \mid C \ G \mid C \end{array}$$



Was der erste Theil im weichen C vorträgt, bringt der zweite mit einer gewissen Aehnlichkeit im Es; wie der Theil im harten Es fortfährt, so führt es der zweite im weichen C aus. Es wäre für das harte Es zu monotonisch gewesen, wenn, wie 1) der ganze Schlag beim simplen Anfang im weichen C liegt, so auch 2) nur die Harmonie das weiche Es zum Hauptflange gehabt hätte. Oratio crescit eundo: wie weiter die Rede ihren Fortgang nimmt, desto stärker, wachsender muß sie werden. Also war es viel besser, daß hier 3) ein Schlußfall vom vierten in fünften Ton, vom A ins B vorkam, der im zweiten Schlage oben nicht angekündigt war.

Hier entsteht eine Frage: ob die Harmonienkenntniß sich soweit erstrecken könne, daß sie das Stossen oder Schleifen der Noten angeben dürfe. — Dieser Satz hier 4) und 5) antwortet mit ja, und zwar folgendermassen: wenn beim dritten Viertel C der Hauptflang ist, dann kann der Vortrag abgestossene Noten haben; wenn aber G der Hauptflang ist: so werden die Töne c zum h. und es zum d Vorschläge. Sind sie aber Vorschläge: so müssen sie den geltenden Tönen ankleben, und gebunden nicht aber abgestossensein. Wenn also die Harmonienkenntniß wesentlich den Unterschied zwischen Haupt- und Nebennoten bestimmt: so kann sie auch das Zufällige, nämlich das Binden oder Stossen angeben.

Das Gesang 6) und 7) scheint einerlei und höchstens nur eine Uebersetzung zu sein. Es ist aber eine Wendung, die der Ausführung ein glänzendes Ansehen gibt. Man betrachte die Hauptlänge.

7	7
von 6) Es	Es D
7	3 ^b
von 7) 3--	C
G	



Das nämliche läßt sich von 8) und 9) sagen und begreifen, nur durch den bloßen Vergleich der Hauptlänge.

		3 ^b	5--		3 ^b		
von 8)	Es	F	D	Es	F	Es	B
		3 ^b	7--		3 ^b	3 ^b	3 ^b
von 9)	F		H		C	F	C G

Wir haben schon mehrmal erinnert, daß die gähe Tonfolge, wenn sie sich auf ungezwungene Bewegungen führt, oder schmelzende Harmonien verbindet, das Gehör nicht beleidige. Sonst würde im Geleise von großen Hauptklängen, die ganze Schläge, halbe, selten Viertel innehaben, sehr auffallend sein, einen Wechsel in Achteln wie 10 zu vernehmen.

11) Diese zwei Schläge hat der zweite Theil mehr, die im ersten nicht waren; denn oben war der zweite Theil angestückt, und brauchte keine ausgedehnte Cadenz.

Die Begleitung im ganzen Adagio ist sehr vollstimmig, entweder gehn die zwei Bogeninstrumenten um acht Töne tiefer mit dem Claviere 12), oder haben sie jene Austheilung, daß die Violin um acht Töne höher mit dem tieferen, das Violonzell um acht Töne tiefer mit dem höhern Tone des Claviers fortschreite, wie 13), oder beide halten eine ungezwungene ihrer Stimmung und daher den doppelten Griffen angemessene vierstimmige Harmonie aus, wie 14) lassen alle Wohlklänge schwebend vernehmen, während daß das unanhaltbare Instrument in ihren Umfange und harmonischen Kreise umschweift.

Besonders herrscht eine seltene Mannigfaltigkeit in jenem Satz 15), wo das Violonzell mit dem Clavier, Baß um eine Dritte höher fortschreitet, die Geige aber gleichsam zwei Stimmen vorstellt.



Der dritte Theil hält sich ein und zwanzig Schläge im weichen G auf, bis endlich ein der Lage angemessener Schlußfall ins Es Tab. VI. 1.) erscheint.

2) Die Ausführung obiger sechs Schläge Tab. II. o) verdient bemerkt zu werden. Im ersten Theile waren folgende Hauptklänge Es | Es | B | B | A | B zu dem Gesange gewählt, dessen sehr ähnliches jezo die Hauptklänge Es | Es | As | As | D | Es bekömt. Also wurde das Es im ersten Theile als der vierte Ton vom B betrachtet, der den ersten Theil bis zu Ende innhaben mußte; und hier das As als der vierte vom ersten Tone Es angesehen, der jezo herrschen sollte.

Dieser Wechsel bestehet nur in den drei fürnehmsten Tönen Es, B, As.

B ist der fünfte zum Es, Es der vierte vom B;
As der vierte zum Es, Es der fünfte vom As.

Die Liebhaber des Kirchenstils, der Begleitung finden in gegenwärtiger Lieferung keine Weide. Diesen zu gefallen rücken wir einen Nachtrag zur Rupfäpälzischen Tonschule ein; erklären die Gründe von den 88 Ausweichungen der Tab. XXIV und XXV, die nur von den vorgehenden Regeln mußten hergeholet werden.

Auch zärtlichen Damen an dem Clavier, empfindsamen Herzen für deutsche Gesänge, vaterländischen Singstimmen, die sich in jedes Gemählde, in allen möglichen Ausdruck hineinzudenken wissen, liefern wir etwas eigenes — etwas anzügliches: Lieder von Herrn E. Kornacher.

Der juridischen Laufbahn kundig — im ästhetischen Felde bewandert — bestimmt zur strengen Wagschale der Thetis wurde er von seinem munteren Talente zu einer harmonischen Digression aufgefordert, und kam nach Mannheim um auch hierin seine Begriffe zu verfeinern. Wie weit es ein Genie unter der allübersehenden Anführung eines Erfahrungs-

vollen



vollen Meisters in kurzer Zeit bringen könne, sollen diese Sätze lehren. Welchen Einfluß eine ausgebreitete Philosophie in das Gefühlbare habe, zeigt der verhältnißmäßige Ausdruck; ein Ausdruck voll feinsten Wahl der Töne, besetzt von der souverainen Macht der Bewegungen, der überhaupt in diesen Deutschen Gesängen herrscht.

Die Töne tragen das untilgbare Gepräg der Leidenschaften, und in die Noten sind die lebhaftesten Bilder eingezet.

Unser Leser sei hiezu als Richter angestellt; dieser wird dem Verfasser jenes Lob sprechen, das seine Nothe uns — seine Mitschüler hindert weiter auszudehnen.

Die deutschen Lieder, da sie kurz, tändelnd, aufnehmlicher als die grose gewebene künstliche Arien sind, gefallen fast durchgehends. Nur Schade, daß der Ausdruck nicht so lebhaft hierin kann gesucht werden. Eine einzige Strophe ist gleich vorüber, will man mehrere unter dieselbigen Töne bringen: so muß hin und wieder entweder der Text oder die Musik leiden.

Wir setzen hier von Hrn. Kornacher drei verschiedene Lieder her; das erste ist eine zärtliche Erklärung; das zweite eine betrübte Aeußerung einer verlassenen Geliebte; das dritte ein munteres Hirtenlied.

Schäferlied.

Eilt ihr Schäfer aus den Gründen
Eilt zu meinem Thirsis hin,

Und

Und



Und sobald ihr Ihn könnt finden,
Sagt daß ich Ihm günstig bin.
Sagt was er mir mitgenommen,
Nennt die Freiheit und mein Herz,
Sagt er soll auch wiederkommen,
Denn damit treibt man nicht Scherz.

Das erste Lied hat $\frac{6}{8}$ Takt auf die Art der bekannten Sicilianen, die noch heute zu Tag im Königreiche Neapel mit der Begleitung einer Zither, Mandolin, oder gar gut heidnischer Cimbalin, eine Art von Handpauke gesungen werden.

Die Haupteintheilung eines Stückes muß immer die Perioden und Hauptlänge bemerken. Perioden sind vier.

Die Hauptlänge, wodurch sich die Harmonie und ihre Lage deutlich bestimmen läßt, folgende:

1. $\overset{7}{G} \overset{7}{E} | \overset{3}{A} \overset{3}{D} | \overset{3}{G} \overset{3}{A} \overset{3}{G} | \overset{3}{D} \overset{3}{G} |$

2. $\overset{7}{D} \overset{7}{Cis} | \overset{7}{D} \overset{7}{Gis} \overset{7}{A} | \overset{7}{H} \overset{7}{G} \overset{7}{A} \overset{7}{D} | \overset{7}{E} \overset{7}{D} \overset{7}{A} \overset{7}{D} |$

3. $\overset{7}{D} | \overset{7}{Cis} \overset{7}{D} | \overset{7}{D} | \overset{7}{G} \overset{7}{D} |$

4. $\overset{13}{G} \overset{12}{E} \overset{11}{A} \overset{10}{Fis} | \overset{7}{H} \overset{7}{G} \overset{7}{C} | \overset{7}{D} \overset{7}{Dis} \overset{7}{E} \overset{7}{Cis} | \overset{7}{D} \overset{7}{G} |$

Der erste und vierte Period schliessen im G.



Der zweite in das D als ersten Ton der dritte in das D als fünften.

Die trockene weiche Töne der Leiter bringen eine herrliche Mannigfaltigkeit; man vernehme nur im ersten Period die anhaltende, fettenmäßige, kraftvolle Wirkung des sechsten und zweiten Tones mit ihrem Siebenten. Im zweiten Period läßt sich bemerken, daß ein entscheidender Schluß sehr füglich die weiche contrastirende Tonart mit sich führen könne, wie hier das harte D das weiche E.

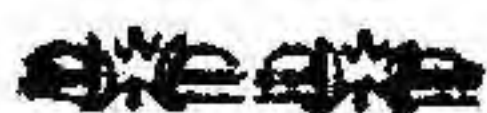
Im dritten Period zeichnet sich der Vortrag der Freyheit aus. Die zärtliche Liebhaberin bestimmt mit entscheidendem Tone, und nennt es den beflügelten Liebsothen, was sie misse.

Im vierten Period spricht der erste Schlag in schlußfallmäßiger Versetzung der Töne der Leiter. Der dritte Schlag verbindet zwei erhöhte Töne den siebenten vom weichen E und den vierten vom harten C in einer wahrhaft harmonischen Eintracht.

Es ließ sich wohl fragen, warum im G das Cis und mit welcher bisher unbestimmten Siebente es Platz finde. Vielleicht wird bald der Verfasser gegenwärtiger Lieder meiner Antwort an den Berliner Recensenten den Nutzen der lächerlich gefundenen Neuerungen beweisen.

1. Hännchen an Wilhelm.

Ach trüb ist mir's im Herzen trüb,
Ich möchte nur erblasen,
Mein Wilhelm, der mir war so lieb,



Dem ich so treu ergeben blieb.
Hat treulos mich verlassen.

2.

Eil nur in deinem falschen Sinn,
Und spotte meiner Klagen;
Eil nur zum Brautaltare hin!
Eh, du die Trauung wirst vollziehn,
Wird man ins Grab mich tragen.

3.

Ach Wilhelm, Wilhelm, denke dran!
Du wirst es noch beweinen,
Du bist ein ehrvergeßner Mann!
Mein Geist wird dir erscheinen.

Das zweite Lied, die betrübte Aeußerung einer verlassenen Geliebte, hat drei Perioden und folgende Hauptflänge.

- $$\begin{array}{l}
 \begin{array}{c} 7b \quad 3b \ 7 \ 3\approx \\ \text{1. } F \ E \mid F \ G \ H \ C \mid B \ E \mid F \mid \end{array} \\
 \begin{array}{c} 7b \quad 7b \quad 7 \ 3\approx \ 3b \ 3\approx \\ \text{2. } A \ H \mid E \ A \mid H \ C \mid F \ C \mid \end{array} \\
 \begin{array}{c} 3\approx \quad 3\approx \ 3\approx \quad 3\approx \\ \text{3. } F \ B \mid G \ C \mid F \ C \mid F \end{array}
 \end{array}$$

Dieses zweite Lied ist voller Ausdruck, und in denjenigen Strophen, die wir gewählt haben, paßt die Melodie zu verschiedenen Versen — eine seltne Eigenschaft der Lieder! Im letzten Verse aber der zweiten Strophe muß folgendes bemerkt werden,



den, daß der Sänger die zwei unbedeutende Silben und Worte Wird man nicht wiederholen, wie es in der ersten Strophe bei den Worten *Sat treulos* und in der dritten bei den Worten *Mein Geist* angeht. Wo auf die zwei Noten nur eine Silbe wie man bei der ersten, und *Geist* bei der dritten Strophe fällt, gibt es die Natur der Singkunst an, daß die zwei Noten auch ohne Vorschrift gebunden sein müssen. Wir erinnern diesen Fehler, der auf der Wiederholung haften kann, und unzähligemale auch in den Werken der ersten Praktiker sich vorfindet, nicht umsonst; denn diese Warnung hat für angehende Conserzer den größten Nutzen.

Unser Meister, als er unter der Aufsicht des berühmten Hasse in Venedig Vrien setzte, erfuhr auch in einer Arie, die Demetrio in der Oper *Artaserse* singt, gleiches Schicksal. Sie heist so:

Per quel paterno amplesso

Perquest ultimo addio conservami &c.

Er dachte nur auf ein schönes Gesang, daß von Castraten mit allem Beifall schon vorgetragen worden, und befolgte hierin auch die gemeine Laufbahn, daß nach den Worten *per quest ultimo addio* eine Cadenz oder entscheidender Schlußfall folgte. Der grosse Hasse fing kaum an im Deutschen den unvollendeten Vortrag zu declamiren, als der junge Conserzer beschämt seine Arie wegnahm, und ganz anderen Plan wählte.

Dieser damalige Schüler hat nachmals auch von anderen Meistern diese Arie vernommen, und zur größten Befremdung sehen müssen, wie weit noch den Abstand der gefälligen Conserzern zwis-



sehen ihrer und seiner Einsicht war. Gauckereien von niedrigen pöbelhaften Totten wurden zur Begleitung einem Helden bestimmt. Der Sinn von dieser Arie ist nichts anders als:

um jenen väterlichen Kuß, Umarmung,
und um diesen letzten Abschiedswillen erhalte
mir u. s. w.

Nun kommen wir auf obige Materie der Wiederholung, die in einer Arie in einer singenden Aeußerung der Hauptleidenschaften in der Musikalischen Sentenzensprache unvermeidlich ist.

Wie verhalten sich aber manche Tonsetzer gegen dem Text, gleichen sie nicht unbarmherzigen Marsch Commissars, die die armen Worte schlecht einquartieren, herumwerfen, und keinen eigenen verhältnißmäßigen Platz anzuweisen wissen?

Sie fangen an, durch diesen und noch einmal durch diesen — nun wird ein göttlicher Gedanke angebracht, nämlich das ja Si eingeschaltet, das ehender einer Soubrette in der Comödie als dem Demetrius im musikalischen Trauerspiele zustünde.

Auch hievon erzählte Hasse obigem Tonschüler, daß, wenn er sich jemal bei Metastas diese Freiheit herausgenommen hätte, ihm dem großen Manne vom unsterblichen Dichter seine Oper vor den Augen wäre zerrissen worden.

Also durch diesen, diesen, ja, durch diesen väterlichen ja väterlichen Kuß, Kuß: (vielleicht hatte eine andere Arie, über welche die neue angemessen war, noch eine Note mehr). Hier geschieht ein Pantomim-Gefecht von den Instrumenten, die unterdessen einer Hochzeitmusik auf
benach-



benachbarten Maierhose gleicht, und dann kehren wir wieder nach Versien zurück: der künstliche Stammler fährt fort, und sagt durch diesen letzten letzten nun zum letzten mal letzten Abschied — was ist nun? — Ae Ae Ae Ae — er schlägt einen Triller, und nun wissen wir weniger als vorher.

Man denkt nicht an Ausdrücke, an die Wahrscheinlichkeit, an die Lage der Urie oder der ganzen Scene, an die künstliche Versetzung und Mischung der Wörter, die einen ganz neuen Sinn vorstellen können, ohne dem alten zu widersprechen.

Wir hoffen durch diese Beleuchtung bei den jüngsten Tonschülern, die noch keine Erfahrung haben, schon frühzeitig die kritische Beurtheilungskraft zu entwickeln, sie für diese und deren ähnliche Fehler zu warnen — und kehren von unserer bisherigen Digression zu Herrn Kornacher's Liedern zurück.

Im erstem Period, ersten Schlag macht der siebente Ton E vom weichem F mit der verminderten Siebente die beste Wirkung. Sie ist traurig, und betrübten Ausdrücken sehr eigen. Im zweiten Schlage ist jene Umwendung wovon die Tonsezkunst 60 §. 68 S. handelt, die mehr Eindruck macht, als die Hauptklänge selbst. Im dritten Schlage kömt der siebente Ton E vor, welcher scheint der fünfte vom F zu sein. Hierin haben schon manche Tonschüler Anstand gefunden, daß sie glaubten der vierte erhöhte oder siebente der auch erhöht wird, seien der fünfte Ton; allein, wenn man den Gebrauch und die Bestimmung weiß, so bleibt kein Stof mehr zum zweifeln übrig. Der Gebrauch zeigt hier an, daß

daß b unmöglich die Siebente zum Hauptflange C sein könne; weil in der linken Hand des Claviers das b hinauf steigt, welches doch unmöglich sonst geschehen darf. Die Bestimmung aber gibt auch den Unterschied zu erkennen. Z. B. Es
gr. 6 gr. 6

kämen folgende Grundtöne vor C A G E D beim E kann das G nimmermehr die siebente vom Hauptflange A werden; weil das D hier nicht als der erste, sondern als der fünfte, und folglich das Cis erhöhte vierte vom nämlichen erstem Tone G erscheinen darf.

Daß C im zweiten Schlage und B im dritten, die gleich auf einander folgen, zeigen, daß, daßjenige, was in der harten Tonart der Tonsekt. 46 §. 59. E. verbothen ist, in der weichen erlaubt; weil die Aehnlichkeit und mithin die Ursach des Mißlautes hier aufhöret. Ein anderes versteht sich von selbst außer dem Schlußfall; denn folgende Hauptflänge widersprechen einander. C B.
3b 3b

Im zweiten Period findet sich eine seltene Combination von Tonfolgen vor, nämlich das A als siebente schlußfallmäßige Ton vom weichen C denn der fünfte Ton vom harten As auf den Fuß tritt; und umgewandt folgt dem ersten Tone As auch wieder der siebente Ton H unmittelbar nach. Die große dritte die dem C beitrith, macht, daß aus den zwei Tönen H und C ein doppelter Schlußfall entstehe; jener ins weiche C beim siebenten Tone, und dieser ins weiche F sobald das C die große Dritte erhält.

z o n g e v i z

τετραχῶρδον
των συννημενων

τετραχῶρδον
ὑπατων.

υποπρολαμβανομενος
προλαμβανομενος

Αποτομὴ
Σίμμα Σίμμα
Σίμμα
Σίμμα

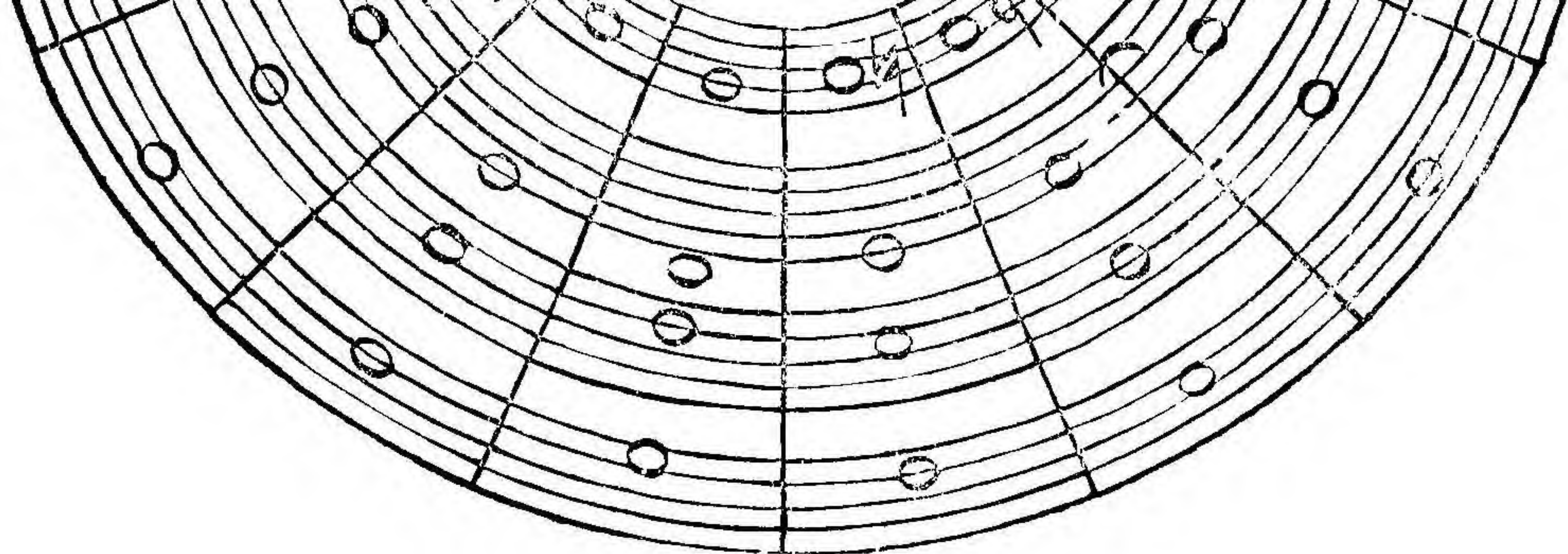
3888	c			fol	fa	ut	
4096	h oder b				mi		
4374	b			fa			
4608	a		la	mi	re		
5184	g		fol	re	ut		
5832	f		fa	ut			
6144	e	la	mi				
6912	d	fol	re				
7776	c	fa	ut				
8192	H oder B	mi					
9216	A	re					
10368	G	ut					

μενων
των
τετραχῶρδον

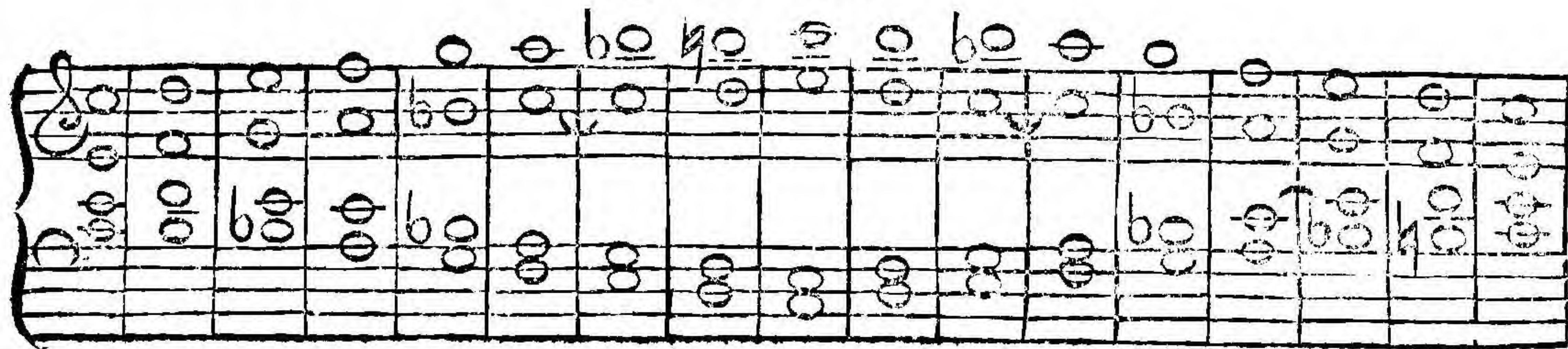
μενων
των
τετραχῶρδον

Zusatz
non
Psych.
Guido.

n g e v i e r t e n



Für das Clavier.





Im dritten Periode sind die zwei ersten Schläge sehr rasch, wenn man sie gegen einander hält; denn das weiche B und der fünfte Ton G, d. i. die Töne b des f
g h d

contrastiren sehr: sie sind aber sehr entscheidend; weil keiner davon die Wahlstatt behaupten kann, und dem dritten die Oberherrschaft einräumen müssen: inter duos litigantes tertius gaudet.

Hirtenlied.

I.

Frei von Sorgen
 Treib ich jeden Morgen,
 Meine Heerd ins Feld.
 Wenn die Vögel singen,
 Meine Schäfgen springen,
 Sing ich Gott erhält
 Gnädig mächtig,
 Gütig, prächtig
 Seine liebe Welt.

2.

Grüne Wälder
 Korn und Weizenfelder,
 Milder Sonnenschein,
 Kleine, liebe, helle,
 Meine Silberquelle,



Schattenreicher Hain!
 Gottes Willen
 Zu erfüllen
 Müßt ihr uns erfreun.

Thau und Regen
 Schattenreichen Seegen
 Ueber Thal und Höhn,
 Laue sanfte Winde,
 Kühlen uns gelinde
 Wenn sie spielend Wehn,
 Schwüle Hitze
 Dämpfen Blize,
 Nur bei Nacht zu sehn

O wie mächtig
 Gnädig, gütig, prächtig
 Ist der Herr der Welt,
 Welcher seine Erde
 König, Hirt und Heerde,
 Liebet und erhält!
 Laß mein Lallen
 Dir gefallen
 Großer Herr der Welt.



Die Perioden des dritten Liedes sind sechs, und haben folgende Hauptklänge.

1. D | G D | D | A D |
2. A ^{gr. 3} H E | Fis | A ^{gr. 3} H E | A
3. A | A | A | A |
4. D | G Cis D |
5. D | D | D | D |
6. G A | H | G A | D

Da in vier Strophen fast nur eine Beschreibung desselbigen Gegenstandes vorkommt, und immer die muntere, ländliche Zufriedenheit des Hirten das Wort führet: so sind die nämliche Noten nicht nur zu verschiedenen Worten passend, sondern drücken auch eben so in der zweiten und dritten als in der ersten die Gemählde lebhaft aus. Man sollte glauben die Musick wär für die zweite Strophe gesetzt, wenn die Silberquelle daher rieselt, und für die dritte, wenn die abkühlende Winde sanft wehen. Könnte man die Worte der dritten Strophe Großer Herr der Welt besser ausdrücken, als mit den Noten die dem Verse der ersten Strophe angemessen waren?

Da Herr Kornacher den dritten Vers wiederholen wollte, mußte freilich das erstemal eine Wendung dem Hauptschlußfalle entweichen: was die Italiener Cadenza sospesa oder eigentlicher finta nennen. Das nämliche läßt sich vom letztern auch sagen. Ueberhaupt sind diese drei Lieder, jedes nach seiner Art sehr charakteristisch und entsprechen völlig des H. Verfassers ästhetischen Philosophie.

Nun



Nun überlassen wir den Liebhabern unsere Gründe zu prüfen, und das harmonische Vergnügen zu fühlen.

Nachricht.

Da die bisherige Betrachtungen über die in der fünf- sechs- sieben und achten Lieferung zum Gegenstande dienende musikalischen Beispiele nicht die versprochene Anzahl von Bögen ausgemacht haben, und, um die gestochene Musiken nicht ohne Erklärung zu lassen, wir uns mit den streng dogmatisirenden Abhandlungen ziemlich eilten; so finden wir uns verbunden, die öffentliche Aeußerung hier beizufügen, daß verschiedene weniger metaphysisch harmonische, mehr im spielend-ästhetischen Geschmacke geschriebene Zugaben, die vor sich selbst bestehen können, und die schuldige Anzahl der Bögen weit überschreiten, nächstens folgen werden.



Zur G. 200

Betrachtungen
 der Mannheimer
Sonfchule.

Neunte, zehnte, elfte, zwölfte Lieferung
 für
 den 15. Hornung, März, April, Mai
 1779.

I n h a l t

der vier letzten Lieferungen des ersten Jahrgangs.

T o n s t ü c k e.

Die Sinfonie zur Tragödie Hamlet.

Ein kleines Clavierstück mit einer Hand.

Das vierte Versett von Pergolesens Stabat mater mit gegenseitiger Verbesserung.

Eine Claviersonate vom Freiherrn von Dallberg

Eine komische Arie aus dem Operette: der Töpfer, für Singstimme und Clavier, von Hrn. Andre, Musikdirektor bei der Döbblinischen Gesellschaft in Berlin.

Eine Klopstockische Ode mit Gesang von Hrn. Tiefe

Kapelldirektor bei der Seilerischen Gesellschaft.

Sechs neue leichte Clavierconcerten.

A b h a n d l u n g e n.

Erklärung aller dieser Tonstücke, mit Anmerkungen aus der Singschule, Sing- und Clavierschule.

Auflösung der musikalischen Preisfrage mit beigelegter schimpflicher Rezension, und dreier Abhandlungen von Hrn. Piris, Mezger, Kornacher.

Von der Singstimme: eine Erzählung, in Gelegenheit, da die Madlle. Lang eine Contraltistin in Mannheim sich im Liebhaber Concert hatte hören lassen.

Thätige Geschmacks-Bildung für die Beurtheiler der Tonstücke.

Auflösung

Erklärung

der

einem Berliner Pasquillanten

unverdaulichen

unverständlichen

Preisfrage,

Punkte,

geschrieben

vom Tonlehrer

von den Tonschülern

in

Mannheim.



Der giftathmende Basilisk verstet, sobald er im Spiegel seine Gestalt erblickt. Hier ist sie :

L i t t e r a t u r
u n d
T h e a t e r - Z e i t u n g.



Nro. XXXV.

Berlin den 29ten August 1778.

R e z e n s i o n.

Kuhrpfälzische Tonschule. Mannheim, auf Kosten des Verfassers, 1778. Mit 30 Kupfertafeln.

Nicht leicht kann ein junger rüstiger Ignorant, der den Trieb der Autorschaft fühlt, mit mehr Stolz und Eigendünkel in der Welt auftreten. als der Verfasser dieses Werks, Herr Georg Joseph Vogler, Päpstlicher Erzzeuge, Ritter vom goldnen Sporne, Kämmerer des apostolischen Pallastes, Sr. Ruhrfürstl. Durchl. zu Pfalz geistlicher Rath, Hofkapellan und Hofkapellenmeister, auch öffentlicher Tonlehrer, und der arkadischen Gesellschaft in Rom Mitglied. In der durch verschiedne Zeitungen bekannt gemachten

Un.



Ankündigung dieses Schulbuchs erstaunten wir über die Unverschämtheit, mit welcher der Verfasser behauptet, daß es alles weit überträfe, was jemals in diesem Fache geschrieben worden. In der That, es übertrifft an Unzulänglichkeiten, Unrichtigkeiten, Ungezogenheiten gegen alle bisher erschienenen Lehrbücher, Verwirrung, abgeschmackten Neuerungen, unverständlicher und undeutscher Sprache, elenden Gewäschs &c. nicht allein alles, was jemals in diesem Fache geschrieben worden, sondern wahrscheinlich Weise auch alles, was darinn noch wird geschrieben werden. Daß dieses Urtheil nicht übertrieben sey, kann jeder, der sich die Mühe nimmt, das Buch aufzuschlagen, und Gedult genug hat, nur ein Stück davon bis ans Ende zu lesen, von selbst erfahren, und wir würden es nicht der Mühe werth geachtet haben, über eine solche posierliche Erscheinung, die ihren Wesen nach von selbst verschwinden muß, nur ein Wort zu verlieren, wenn nicht durch Verordnung einer hohen Regierung, eines hochlöblichen reformirten Kirchenraths, eines hochlöbl. evangelisch-lutherischen Consistoriums dieses Schulbuch allen Organisten, Schulmeistern und Schulkandidaten in der Pfalz ohne einige Ausnahme zur unverweigerlichen Befolgung anbefohlen worden, mit der nachdrücklichsten Aeußerung, „daß



„hinführo in Beförderung bei den schon wirkli-
 „chen Schuldienern und Organisten und in Un-
 „nahm bey allen Schulkandidaten vorzüglich die
 „in diesem Schulbuch enthaltene Wissenschaft zum
 „Hauptstoffe der Prüfung gewählt werden solle.“
 Dieses muß jedem rechtschafnen Tonkünstler, der
 die Kunst liebt, Seufzer auspressen. Welche Mar-
 ter muß es seyn, nach einem solchen Schulbuche
 zu lehren und zu lernen! und welch ein Jammer
 für so manches junge Genie, das durch die in die-
 sem unvollständigen Werk erhaltenen theils unrich-
 tigen theils unbegreiflichen Lehrsätze entweder auf
 Abwege geführet wird, oder gar verloren geht! Al-
 les was darin hin und wieder Wahres vorkömmt,
 ist in guten Lehrbüchern hundertfältig und besser
 gesagt, und was der Verfasser aus seinem eignen
 Kopf hervorbringt, ist entweder Falsch oder ekle
 Pedanterie. Um des Verfassers Lehrart kennen zu
 lernen, sehe man z. B. folgende Stelle, auf die er
 sich mit Erniedrigung aller andern Lehrbücher, so
 viel zu gute thut, und die, der Verf. mag wissen
 wie, in einem Abschnitt steht, der von der Nutzbar-
 keit eines neuerfundnen Tonmasses handeln soll.

„Musik komponiren heißt Töne zusammen.
 Wer Töne zusammensetzen will, muß wissen, wie
 sie sich zusammen schicken. Die Verwandtschaft,
 der



der nahe und weite Abstand eines Tones zum andern, wird durch die Verhältnisse bestimmt. Wer diese kennt, kann mit entscheidendem Tone folgen, dermassen sprechen: Sieben Töne sind: die Dritte zum Hauptklange kann hart oder weich seyn; also entstehen zwey Tonarten. Hierin klingen drei Töne wohl und vier übel, folglich sind drey Wohlklänge und vier Uebelklänge. Die Erste, und Dritte und Fünfte; die Siebente, Neunte, Elfte und Dreyzehnte. Die drey Wohlklänge können unten und oben liegen, die Bezieserung aber ändert sich, und es entstehn mit den Anwendungen zusammen gerechnet acht Wohlklänge. Manche Siebente lautet besser, manche schlechter. In Ansehung des Abstandes der Lage der Zwischentöne und ihrer verschiedenen Anwendungen entstehen 7 Siebente. Eine Harmonie von 3 Tönen kann auch die 3 und 5 zum Grunde haben; folglich entstehn hier 2 Anwendungen und ihre Bezieserungen sind $\frac{6}{3}$, $\frac{6}{4}$. Eine Harmonie von mehreren Tönen kann nebst der 3 und 5 auch die Uebelklänge, die 7, 9, 11, 13 zum Grunde haben; folglich leiden sie 6 Anwendungen, $\frac{6}{6}$ $\frac{6}{6}$ $\frac{7}{7}$ $\frac{7}{7}$ $\frac{7}{7}$ $\frac{7}{7}$. Mit dem c kann cis nicht verbunden werden; denn eines schließt das andre aus. Aber jeder Ton —“ Doch wir brechen ab.



Der Verf. beweist ferner eben so bündig, daß 18 Tonverbindungen, 6 Vorbereitungen, 4 Auflösungen, 10 Schlußfälle und 44 Ausweichungen seyen. Das heiß ich die ganze Tonwissenschaft auf den Fingern her zählen können: Auch pralt der Herr Verf. nicht wenig damit, denn er sagt am Schlusse dieser merkwürdigen Stelle: „Man suche in allen bisher geschriebenen Folianten nach, ob sich irgendwo eine dergleichen entscheidende Bestimmung finden lasse.“ Sollte man nicht glauben, daß man bisher nicht gewußt, wie viel Töne und Tonarten seyen, und daß der Drenklang zweyerley Verwechslungen fähig sey, woraus der Sexten- und Quartsextenaccord entstehe? Die übrigen entscheidenden Bestimmungen des Herrn Verfassers sind theils unrichtig, theils pedantisch, theils unverständlich, und es ließe sich leicht etwas Entscheidendes auf den Herrn Verf. selbst bestimmen.

Die siebenenerlei Siebenten sind nach unserm Verfasser folgende:

- | | |
|---|-----------|
| 1) Die Unterhaltungs-Siebente | $G - f$ |
| 2) Die verminderte | $Gis - f$ |
| 2) Die Siebente des siebenten Tones
der harten Tonart. | $H - a$ |
| 4) Die Siebente des zweiten Tones
der harten Tonart | $D - c$ |



5) Die Siebente des zweiten Tones
der weichen Tonart

H — a

Die Siebente des dritten und
sechsten Tones der harten Tonart

E — d

7) Die große Siebente

C — b

Ueber die Anwendung dieser Siebenten finden sich auf der XVII. Tab. mancherley Beyspiele mit untergelegtem Grundbaß, die so beschaffen sind, daß einem die Haut schauert, wenn man sie nur ansieht. Und der Mann will eine Tonschule schreiben, will sich zum Lehrer aufwerfen? —

Eine Probe von des Verf. Art zu beziffern:

6	43	6	43		65
5	98	5	98	7	43
	3		3		5
					3
<i>h</i>	<i>c</i>	<i>gis</i>	<i>a</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>

Zu diesem Exempel lauten die Grundharmonien folgendermassen:

7	11	10	7	11	10		13	12
	9	8	3x	9	8	7	11	10
<i>g</i>	<i>c</i>		<i>e</i>	<i>a</i>		<i>fis</i>	<i>g</i>	

Der Verfasser muß gar keinen Begriff von Grundharmonien oder Hauptklängen, wie er sie nennt, haben, sonst würde er nicht solch ungereimtes Zeug hinsetzen.

Das posierlichste in dem ganzen Werk ist des Verf. Tonmäßigung (Temperatur) und die Anweisung,



sun, wie solche auß Clavier zu tragen sey. Sie steht S. 112. Da ist nicht ein einziges Intervall, ausser der Oktave, die rein gestimmt wird, sondern $g - c$ als die Fünfte etwas tiefschwebend, $f - c$ als eine Vierte etwas hochschwebend, $d - g$ als eine Vierte unterwärts etwas tiefschwebend; $a - f$ als eine Dritte nicht zu hoch und zum d als eine Fünfte nicht zu tief; c zum c als eine Sechste unterwärts nicht zu hoch und zum a als eine Vierte unterwärts nicht zu tief &c. und so durch 20 vorgeschriebene Proceffe. Der Verf. hat entweder ein über alle Menschheit erhabenes Ohr, daß er nach dieser Vorschrift ein Clavier stimmen kann, oder er hat, wie eher zu glauben, gar kein musikalisches Gehör. Dieses wird aus dem Tab. XVI. fig. 6. beigefügtem Exempel, welches zur untrüglichen Prüfung dienen soll, ob die gestimmte Tonmäßigung richtig aufgetragen sey, noch wahrscheinlicher. Denn so wenig dieses Exempel zu einer solchen Prüfung dienlich und so armselig diese Folge von Harmonien einem geübten Ohre ist, so verliert doch der Verf. darin. Er rath den Orgelspielern sich diese Folge zu Nuze zu machen, denn, sagt er, sie ist so mannigfaltig, als gelinde eine Harmonie in die andere schmelzet.



S. 10. heißt es, der Sechsviertel-Takt ist nicht mehr in der Uebung. Das wäre nicht gut, wenn wir in der Kirche statt dieses ernsthaft fortschreitenden Taktes uns mit dem leicht forthüpfenden Sechsbachtel-Takt der englischen Länze behelfen müßten. Des $\frac{3}{2}$ Taktes ist gar nicht einmal erwähnt worden, weil der $\frac{3}{4}$ Takt bey unserm Verfasser vermuthlich die nemlichen Dienste thut. Der Herr Kapellenmeister hat also niemals das Eigenthümliche jeder Taktart in Absicht des Ausdrucks und des Vortrags weder gewußt noch gefühlt. Und warum behält er den Allabreve-Takt bey? Da wir den $\frac{2}{4}$ haben, könnten wir denselben ja ebenfalls entbehren. Der Verf. weiß also selbst nicht recht, was er will.

So ist die Ruhrpfälzische Tonschule beschaffen, die an Vollständigkeit und Nützbarkeit alle bisher erschienenen Schulbücher weit übertreffen soll, und die nicht einmal in den ersten Lektionen der Anfangsgründe vollständig ist. Wollten wir alles, was darin Anstößiges und Fehlerhaftes zu finden ist, anzeigen, müßten wir beynahe das ganze Buch abschreiben.

Die Vedanterie des Verfassers alle aus fremden Sprachen entlehnten und allgemein angenom-



neuen Kunstwörter zu verdeutschen, giebt dem ganzen Werke ein gar komisches Ansehen, und oft wird eine große Anstrengung erfordert, ihn zu verstehen, denn er setzt ohne alle weitere Erklärung Tonverbindung statt Intervall; Zusammenstimmung oder auch Harmonie statt Accord; Tonmässigung statt Temperatur, Klingstück statt Sonate, auch wol Tonwerkzeug statt Instrument; Erste, Zweite, Dritte &c. statt Prime, Secunde, Terz &c. Um also zu sagen: Mein Clavier ist so schlecht temperirt, daß ich den D nicht vor dem E accord unterscheiden kann; müßte man nach unserm Verfasser also sprechen: Mein Clavier ist so schlecht tongemäßigt, daß ich die D nicht von der E Zusammenstimmung unterscheiden kann. Oder: zu dieser Claviersonate geht mein Instrument nicht hoch genug; zu diesem Clavier = Klingstück geht mein Tonwerkzeug nicht hoch genug. Ist das nicht Pedanterie?

Die Exempel in den Tabellen sind durchgehends höchst erbärmlich. Man nehme hiezu, daß sie so voller Zeichen und Zurückweisungen sind, daß sie eher Caballa, als Noten = Tabellen ähnlich sehen, zumal wenn man die vielen abgeschmackten und längst albern gefundenen Zirkelfiguren wahrnimmt, die wie Zauberkreise aussehen. Sie
sind



sind ferner schlecht, unsauber, unleserlich gestochen, und das ganze Werk wimmelt von Druckfehlern! die bey dem allen noch die wenigst erheblichen sind.

Der Verf. kündigt eine neue Monatschrift an, worin verschiedene Tonstücke mit Anekdoten erscheinen sollen, und thätige Beispiele vom Kirchen-, Kammer-, und Opernstil, dann vom Chören-, Sungen-, Recitativen-, Vrien-, Instrumenten-, Sinfonien- und pantominischen Sake erklärt, und hierüber weitläuftige und deutliche Abhandlungen folgen werden. „Vermittels dieser neuen theoretisch-praktischen Anführung, heißt es in der Ankündigung, ist es möglich, daß ein Liebhaber vor sich könne Clavierspielen, Singen und Componiren lernen.“ Das ist unverschämmt gelogen! Aber der Verf. hat hieran noch nicht genug; er will sogar künftig alle bisher erschienenen Lehrarten genau anführen, um sie weitläuftig zu widerlegen, S. 186. — Alle? En, Herr Vogler, das geht über alles! Und Sie hätten schon drey und zwanzig Jahr, wie Sie am Ende Ihrer Tonschule zu verstehen geben, sich mit der Musik beschäftigt? Schon drei und zwanzig Jahr? und schämen sich nicht, und machen sich noch so lächerlich?



Dieser wunderlichen theoretischen Schrift können wir füglich ein in seiner Art eben so merkwürdiges neues praktisches Werk, das unter dem Titel: Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche mit gnädigster Genehmigung zu Landshut im Druck erschienen ist, zur Seite stellen. Es besteht aus neuen Kirchenliedern, die alle auf eine ganz neue und galante Art Menuetten-, Siquen- und Gavottenmäßig gesetzt, und mit so vielen Zierrathen und Schnörkeln an, gefüllt sind, daß sie ganz allerliebste zu hören seyn müssen, wenn sie zumal von einer ganzen Gemeinde gesungen werden. Der Verf. dieser Lieder scheint überhaupt ein würdiger Zögling des Herrn Voglers zu seyn; denn er verwirft, wie dieser, die schwerfälligen der Kirche anständigen Taktarten, und hat uns zuerst ein Muster gegeben, wie man Gott in den leichteren Taktarten von $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{4}$ und $\frac{6}{8}$ lustiger dienen und besingen könne.

Schande um die Musik, wenn solchen Theoretikern und Praktikern, als Verbesserern der Kirchenmusik, soviel Schutz angediehen wird!



Ankündigung.

Mannheim den 30. Septemb. 1778.

Unser berühmter musikalischer Autor Classicus, dessen neues vollständiges Schulbuch wegen seinem außerordentlichen Beifall und daher entstandener allgemeiner Verbreitung von einem Berliner neidigen Rezensenten nicht mit Gegengründen sondern nur mit Schimpfsworten angefeindet worden, wird zwar in seiner Monatschrift von den Tonschülern die unverständlichen Punkten erklären lassen, gibt aber zur edlen und nie erhörten Genugthuung dem Hrn. Rezensenten eine Preisfrage auf, deren Auflösung aus dem im Schulbuche citirten Hauptstücke, wenn sie innerhalb 4 Monate nicht erscheint, von unserm Tonlehrer so, wie das niedrige Verfahren eines Pasquillanten der ganzen vernünftigen Welt zur unpartheyischen Untersuchung soll vorgelegt werden.

Aufgabe

Der vierten Lieferung der Mannheimer Monatschrift 121 Seite.

Um der ganzen Welt zu zeigen, daß Hr. Rezensent nicht einmal das erste Hauptstück, welches
 doch



doch für Kinder abgefaßt ist, vielweniger das sechste von der Tonwissenschaft, worauf sich die ganze Tonschule gründet, verstanden habe: so legt unser Lehrer ihm eine Aufgabe vor, nemlich: wie und warum in sechszehn vierstimmigen Harmonien jeder Sänger, ohne Strich oben noch unten der fünf Linien eine gemächliche Tonleiter hinauf und herunter bekommen könne?

Wird Hr. i. Regensent in Zeit von vier Monaten die Auflösung einschicken, so soll nicht allein zur Ehre seines Namens seine Erfindung in Kupfer gestochen, und seine Abhandlung auf Kosten unsers Tonlehrers gedruckt werden, sondern er wird noch hundert Abdrücke, jeden zu einem Gulden, also ein Geschenk von hundert Gulden erhalten.

Hierauf wurde der Verläumder einer so nützlichen Einrichtung stumm.

Den lehrbegierigen Tonliebhabern zu Gefallen werden die Hauptneuheiten des Boglerischen Systems: die zwei unbekannten Uebelflänge die 11, 13, die 18 Tonverbindungen, die 7 Siebenten von den Tonschülern erklärt.

I. Wenn Gewürze von Gründlichkeit und Ueberführung in der Beurtheilung einer Schrift ist, dann wird sie bei jedermanns Beifall finden; wenn es dem Tadler aber selbst, an gehöriger Einsicht der



vorliegenden Sache fehlet, mithin die Beurtheilung, wie ganz natürlich, nicht anders als unbedeutend und nichtswürdig ausfallen kann, dann ist es Zeit, daß es Hr. Bogler seinem Berliner Rezensenten — als wie Appelles dem tadelnden Schuster seines Gemähldeß mache. Hr. Rezensent nehme demnach das 35te Stück der Berliner Literatur- und Theater-Zeitung in die Hand, stelle sich an einen Ort, wo ein getreues Echo widerhallet, und lese die erste Zeile seiner Rezension; so wird ihm die rohe Natur die richtigste Antwort geben, wer Er sei. Dies sehe ich, als ein lediglicher Schüler in Zusammenhaltung unseres Lehrbuchs, mit gedachter Rezension schon ein, was werden erst reifere Kenner davon halten? Doch, da unser Tonlehrer sich die edle Heimschickung des kutschermäßig geißelnden Herrn Rezensenten vor den Augen der unparthenischen Welt vermittelst der folgenden Auflösung selbst vorbehalten hat, so will ich, als ein Schüler, nur die Erklärung der unverständlichen Punkten liefern, und diejenige Harmonie, wobei dem schüchternen Herrn Rezensenten die Haut geschauert, ins hellere Licht setzen.

Eine Saite kann in 16 und mehrere Theile eingetheilet werden. Jeder einzelne Antheil hat eine harmonische Verhältniß, das ist: eine Verhältniß



nig, die sich zu ihrer angemessenen Zeit und Lage wohl benutzen läßt.

Ist dieser erste Satz anstößig: so erkläre ich mich noch ferner und sage nach meiner Art, wie ich es fasse, daß sogar das $\frac{1}{15}$ zum $\frac{1}{16}$, oder $\frac{1}{3}$ zum $\frac{1}{15}$ die grosse Siebente oder kleine Zweite in Uebung und Schwung gehen. Vielmehr müssen die weniger Abstehende, die nicht so weit Entfernte, in eine und dieselbige Combination zu ziehen sein.

Das $\frac{1}{8}$ beziehet sich auf $\frac{1}{4} - \frac{1}{2}$, I.

Das $\frac{1}{12}$ beziehet sich auf $\frac{1}{6} - \frac{1}{3}$,

Das $\frac{1}{10}$ beziehet sich auf $\frac{1}{5}$

Das $\frac{1}{14}$ beziehet sich auf $\frac{1}{7}$

Das $\frac{1}{9}$, $\frac{1}{11}$, $\frac{1}{13}$, $\frac{1}{15}$ bleiben übrig, und sind die ersten Wurzelzahlen oder neue Klänge, die mit dem näher zum Grund- oder Hauptklange gelegenen in keinem so nahen progressionmäßigen Bezug stehen.

Das $\frac{1}{15}$, wie oben, ist die bekannte große Siebente.

Das $\frac{1}{9}$ wird mit dem $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{8}$ vernommen.

Das $\frac{1}{9}$

Z. B. g. klingt oft zum F a c und thut mit einer aufhaltender Verzögerung, wie Schatten in der Malerei die trefflichsten Dienste.



Dieses $\frac{1}{9}$ g kann mit dem $\frac{1}{4}$ dem f vernommen werden.

Wie wäre es, wenn sich zur Dritten eben so die Elfte verhielte, wie zum Hauptklange die Neunte sich verhält — wenn sich zur Fünften eben so die Dreizehnte verhielte, wie zum Hauptklang die Neunte?

Und, wenn es möglich ist (nun hören alle philosophische Ohren, alle nur denkende obgleich der Musik unkundige Köpfe) zum Hauptklange eine Neunte zu setzen: so muß es auch möglich sein, eine Elfte, Dreizehnte, beifügen zu können.

Freilich scheinen diese harmonischen Antheile $\frac{1}{11}$ $\frac{1}{13}$ zu hart und übelklingend. Allein, sie müssen entweder brauchbar sein, oder die Natur sich in ihren Grundsätzen widersprechen, wenn sie das $\frac{1}{15}$ für harmonischer, für näher, als das $\frac{1}{11}$ und $\frac{1}{13}$ halten wollte.

Unser Autor Classicus spricht freilich noch von andern orakelmäßigen Geheimnissen, denen Hr. Rezensent gewiß nicht nachdenken wird; weil er nicht kann. Jener spricht vom harmonischen Ebenmase um die harte Tonart zu bestimmen $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$ wendet diese Zahlen um,

c e g
ver.



verändert die Brüche in ganze Zahlen, und findet
hierin die weiche Tonart 6 5 4,
a c e

Dann will er alle Uebelflänge von den ersten harmo-
nischen, vom nächsten Wohlflange durch Verglei-
che ableiten.

9	6	4	} die zweite Fünfte ist die Neunte;
c	g	d	
		—	

16	12	9	} die zweite Vierte ist die Elfte;
g	c	f	
	—	—	

64	40	25	} die zweite Sechste ist die Dreizehnte.
e	c	a	
	—	—	

Sind diese drei geometrischen Ebenmaße richtig? Ist die
Summe von 4 mal 9 mit der Summe 6 mal 6 das ist 36
9 mal 16 12 mal 12 d.i. 144
25 mal 64 40 mal 40 d.i. 1600

einerlei? Nimmt er aber die erste verhältnißmäßige
Ableitung für wahr an, warum die anderen nicht?
Wenn das Gehör, eh es mit der Achte befriediget
werde, die Aufhaltung von der Neunte ertragen
kann, warum sollte es nicht statt der Zehnten von
der Elfsten, statt der Zwölften von der Dreizehnten
zur Auflösung begierig gemacht werden? Sind viel-
leicht nicht die Zehnte und die Zwölfte die Wieder-
holung der Dritte und Fünfte, wie es die Achte
vom



vom Hauptklang ist? Oder sind nicht die Elfte von der Zehnten, die Dreizehnte von der Zwölften die Aufhaltung? Verhält sich nicht die Elfte zur Dritte, die Dreizehnte zur Fünfte, wie die Neunte zum Hauptklange?

Wie versteht nun Hr. Rezensent die folgenden Sätze?

f	—	e		a	—	g
d	c	—		f	e	—
a	g	—		c	—	—
5	9	8			9	8
	6			5	6	
D	E			F	4	G

gibt es Uebelflänge: so gibt es Wohlflänge: gibt es Wohlflänge: so muß vorzüglicher ein Hauptklang existiren, wozu die anderen als Wohlflänge gerechnet werden können.

Wie wäre es, wenn man gegenwärtige Sätze auf folgende Hauptflänge reduciren wollte:

f	11	e	10		a	13	g	12
g	5				g	5		
e	3				e	3		
C					C			

Um ferner den Hrn. Rezensenten zu überzeugen, daß auch in praktischer Composition, ja im Kammerstile selbst, vorige Theorie nicht ohne Geltung sei, so kann ich ihn auf meine Klavier-Sonate in



der achten Lieferung der Mannheimer Monatschrift verweisen, worin die Geige zu den Wohlklängen des Klaviers, zur Dritte und Fünfte die Elfte anhält.

Nimm's nicht übel, lieber Hr. Rezensent, daß wir dich ein wenig in unserer Tonschule mitgeführt haben, und rühre die Zirkel unseres Meisters noch nicht an, sondern nehme zuvor Lehrstunden mit uns bei Ihm, seine Tonschule erst zu verstehen.

Pixis.



II.

Im Schulbuche unsers öffentlichen Tonlehrers wird der Name Tonverbindung und deren Zahl auf 18. bestimmt; da nun hieran ein Rezensent aus Berlin Anstand gefunden, und sowohl die Benennung als die Gewißheit der Zahlen lächerlich zu machen gesucht hat, so fodert Endesunterschiedenen sowohl seine hieraus geschöpfte Kenntniß auf, als der, Abseiten der Tonliebhabern zu erzielende Nutzen, den Beweis hievon praktisch abzuhandeln.

Die beiden Tonleitern sind der Ursprung, woraus die 7 Siebenten, folglich auch die andern Töne, und alle diejenigen, die jemals miteinander verbunden werden können, hergeleitet werden müssen.

Das



Das Wort Intervall wurde bisher immer mißbraucht, indem man jene Verhältnisse damit andeuten wollte, die im Raum von 8 Tönen statt finden, und in der Musik gebraucht werden.

Da aber auch Cis und Des, Dis-Es und dergleichen mehrere darin vorkommen, denen der Name Intervall gebühren sollte, die doch niemals miteinander gehört werden, so erfordert die Deutlichkeit der musikalischen Sprache, ein Kunstwort zu wählen, das nur denjenigen zukommt, die in der selbigen Harmonie können gebraucht werden. Wie kan ich mich also deutlicher erklären, und was zeigt uns die Wesenheit der zu bedeutenden Verhältnisse natürlicher, als wenn man sagt, C und Cis sind Töne, die niemals beisammen stehen können, aber H und C können miteinander verbunden werden. Dies ist der Grund und Beweis, warum H und C eine Tonverbindung ausmachen, von welcher Gattung 18 existiren.

Wenn wir mehrere Töne in eine stufenmäßige Ordnung setzen wollen, so lehrt uns die Tonwissenschaft, daß wir uns der drei fürnehmsten Tönen der großen Fünfte und jener Dritte, nachdem die Leiter weich oder hart ist, zuerst bedienen müssen.

Jede Tonleiter enthält also drei Töne mit der großen, und drei Töne mit der kleinen Dritte, und



alle 6 in beiden Leitern eignen sich die große Fünfte zu; davon sündert sich nur der siebente Ton in der harten, und zweite in der weichen Leiter, der die kleine Fünfte annimmt. Z. B.

e	a	n	}	
C	F	G	}	große Dritte.

c	f	g	}	
A	D	E	}	kleine Dritte.

g	a	h	c	d	e	}	
C	D	E	F	G	A	}	große Fünfte.

	f	}	
	H	}	kleine Fünfte.

der siebente in der harten	}	
und zweite in der weichen	}	Leiter.

Durch die Umwendung der großen Fünfte und großen Dritte entsteht eine kleine Vierte und kleine Sechste.

Wendet man aber eine kleine Fünfte und kleine Dritte um, so kommt eine große Vierte und große Sechste zum Vorschein.

Dadurch erhalten wir
eine große 5, 3, eine kleine 4, 6.
eine kleine 5, 3, eine große 4, 6.

Es ist bekannt, daß wir 7 Töne zählen; verändern wir aber die nemliche Töne in ihrer Lage, das ist, wenn wir sie in ihrer Umwendung betrachten,



ten: so muß der tiefe und hohe Ton wiederholt werden. Wollen wir z. B. die Verhältniß vom C zum e, und vom E zum c wissen: so sehen wir, daß e zum C die Dritte ist. Dann fängt man beim E an, und wiederholt das c; da zeigt sich c zum E als die Sechste. Die zwei Töne also mit den obigen sieben, machen Neun und dasjenige Produkt aus, das in jeder Umwendung zum Vorschein kommt,

$$\begin{array}{r} \text{z. B. die } 3, \quad 5, \quad 7. \\ \text{die } 6, \quad 4, \quad 2. \\ \hline \text{Produkt } 9. \quad 9. \quad 9. \end{array}$$

Der vierte Ton der noch zu den drei vorigen Wohlklängen kann beigelegt werden, ist die Siebente, die auch noch im Raume von 8 Töne sich vorfindet. Wendet man die große Siebente um, die dem ersten und vierten Tone in der harten, dem dritten und sechsten in der weichen Leiter zukommt:

$$\begin{array}{r} \text{z. B. } h \quad e \\ \quad \quad C \quad F \end{array}$$

so wird die zuvor große Siebente durch ihre Umwendung eine kleine Zweite.

$$\begin{array}{r} \text{z. B. } c \quad f \\ \quad \quad H \quad E \end{array}$$

Die kleine Siebente, die in beiden Leitern allen übrigen Tönen zukommt:



z. B. c d f g a
D E G A H

nimmt die Gestalt einer großen Zweite an.

d e g a h
C D F G A

und hierdurch wächst die Zahl unserer Tonverbindungen wieder um vier an, die sich bisshierher auf 12 erstreckt.

In der weichen Leiter können wir niemals eine Entscheidung erwarten; weil solche ohne Schlußfall, und dieser ohne Erhöhung nicht erfolgen kann.

Der fünfte Ton muß seine Dritte erhöhen, wenn er einen Schlußfall machen soll. Z. B. E bekommt Gis den siebenten Ton; soll dieser nun vor sich selbst schlußfallmäßig sein, so muß das F, das vorher eine kleine Siebente war, zu einer verminderten werden, und diese verminderte Siebente tönt durch ihre Umwendung wie eine übermäßige Zweite.

Die große Dritte des fünften Tones das gis wird eine übermäßige Fünfte, wenn sie zum C dem dritten Tone liegen bleibt, und diese übermäßige Fünfte zeugt in ihrer Umwendung eine verminderte Vierte; wird aber der vierte Ton in der harten Leiter erhöht: so verändert sich seine große Dritte in
eine



eine kleine, und durch die Erhöhung des vierten Tones in der weichen Leiter, wird die kleine Dritte zur verminderten, durch deren Umwendung eine übermäßige Sechste ihr Dasein erhält.

Der Ursprung der verminderten Dritte ist ein Punkt, der noch bis hier ohne Bestimmung blieb. Daß es eine verminderte Dritte gebe, und daß sie von allen praktischen Tonsetzern selbst gebraucht werde, ersehen wir aus dem alltäglich und schlußfallmäßigen Ausdrücke einer traurigen Frage

z. B. dis	e
a	gis
F	E

Lösen wir diese Harmonien auf, so finden wir Dis als Hauptklang, der seine kleine Fünfte a und verminderte Dritte f mit sich führt. Es scheint vielleicht unmöglich zu sein, daß in der nämlichen Harmonie f natürlich und ohne Kreuz vorkommen könne, da doch der natürliche Lauf eher das erste Kreuz fis als das vierte dis erlaubt, und eben deswegen, weil das vierte Kreuz vor dem dis sich einfindet, unwidersprechlich das erste auch dasein sollte, diesen Kontrast aber das F mit dem Dis bis auf seine erste Quelle zu verfolgen, ist die Kenntniß und der Vergleich der natürlichen mit der künstlichen Tonleiter unentbehrlich.



Betrachten wir die harmonischen Antheile

Das $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{9}$ $\frac{1}{10}$ $\frac{1}{11}$

in der natürlichen Leiter von C gegen die künstliche: so wird uns das natürliche $\frac{1}{11}$ im gegebenen Tone fast wie fis und nicht wie f in der künstlichen klingen, läßt man aber nach dem in der Nutzbarkeit des Boglerischen Tonmases angestellten Vergleich S. 125 und 126.

acht Elstel und zwölf sechzehntheil

$\frac{8}{11}$

$\frac{12}{16}$

ertönen, so vernimmt man den großen Unterschied ganz deutlich, und es darf im C das F sowohl als Fis aus eben dieser Gelegenheit und Ursache der zwei Leitern angebracht werden; eine allgemeine Uebung folgenden Satzes kann hier zum Beispiele dienen.

fl. 3.

6	6	7	6	5
E	F	Fis	4	3
			G	

hier sind F und Fis wechselweis angebracht, und schließen im C die große Dritte a zum F wird die kleine, wenn sich die Grundstimme erhöht; sollte aber dieser Gang im weichen A angebracht werden, worin ohnedem der vierte Ton als einer von den drei



drei fürnehmsten die kleine Dritte hat: so ertönte
anstatt der kleinen Dritte eine verminderte.

		7							
6		verm. 3.		6	5				
c		D	Dis		4	gr. 3		fl. 3	
					E			A	

Kann die natürliche Tonleiter das Fis ertra-
gen; darf sie aber auch in die weiche übersezt wer-
den: so ist der Schluß der erwiesenen verminderten
Dritte gewiß, aus deren Umwendung die bekann-
te und sogar schon von Fuchsen Gradu ad Parnas-
sum ernannte Sexta superflua übermäßige Sechste
entspringt.

Vorige zwölf Tonverbindungen und diese sechs
nemlich die übermäßige Fünfte, verminderte Vier-
te, verminderte Siebente, übermäßige Zweite, ver-
minderte Dritte, übermäßige Sechste machen 18 in
der Harmonie brauchbare Intervallen, oder nach
ächterer Benennung 18 Tonverbindungen aus.

Sogar in meiner Klaviersonate in der dritten
Lieferung vom 15 Augustm. 1778. kömmt die vermin-
derte Dritte vor.

Im siebenzehnten Schlage des zweiten Theiles
sind wir im weichen D, im 18. im weichen A.

Gis mit der verminderten Siebente und klei-
nen Dritte ist der siebente Ton vom weichen A,
jener



jener Ton, der als die große Dritte zum schlußfallmäßigen fünften Tone gesetzt, und daher erhöht worden.

Gis mit der verminderten Siebente und verminderten Dritte b, kann nicht ein Ton von der welchen Leiter A sein; weil hierin h und nicht b vorkommt.

Die Harmonie klingt, als wenn das As die Unterhaltungs-Siebente vom fünften Tone B zum Es im Grund läge. Die Harmonie ist richtig, aus obigen Grundsätzen bewiesen, wird aber meistentheils in einer Umwendung gehört, wenn nämlich die verminderte Dritte im Bass vorkommt, und mit der übermäßigen Sechste beziffert ist.

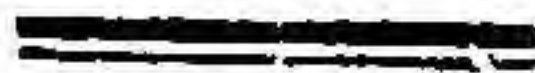
Da nun in der natürlichen Tonleiter der vierte Ton höher klingt, und, um in den fünften zu fallen, auch erhöht werden muß: so entstehet aus dieser Kombination eine verminderte Dritte, die dem Gehör mit der großen Zweite sehr zweideutig vorkommt.

Ich fodere nun Hrn. Rezensenten auf, mir zu bestimmen, in welchem Tone ich zu der Zeit bin, wo Gis im Grunde, mit den drey Tönen b d f vorkommt, in welchem Buche aber die verminderte Dritte aus unumstößlich-mathematischen Gründen
be-



bewiesen worden, und dann wird Vogler sein Buch wieder vor der ganzen Welt zuruckrufen: so lang dieses aber nicht erfolgt, so kann ich noch immer als ein Schüler dreist sagen, daß Sie dasjenige nicht einmal verstanden haben, was Sie mit so höh. nischer Verachtung und niedrigem Wize daher zu raisoniren sich ungebührlicher Weise unterfangen haben.

Mezger.



III.

Wir haben schon verschiedene elende Rezensionen in allen Fächern der Wissenschaften gelesen, aber niemals glauben können, daß sich der menschliche Verstand so weit verirren, und solch abgeschmacktes Zeug von Rezensionen, wie diese ist, ausbrüten könne. Man kann eigentlich nicht recht sagen, ob der pöbelhafte Ton, oder der Unverstand die Haupteigenschaft des Hrn. Rezensenten sei, so sehr stehen sie miteinander im Gleichgewicht.

Daß er aber bei den Auszügen von der Voglerischen Tonschule allemal bei jedem Absatze nur schimpft, spöttelt, seinen unzeitigen Witz zeigt, nirgends aber Gründe angiebt, und das Wesen der Sache untersucht, ist so deutlich, jedem vernünftigen

gen



gen Menschen so begreiflich, daß es der größte Unsinn wäre ihm zu antworten.

Nur zu verwundern, daß man in Berlin dem Sitze der schönen Wissenschaften und Künsten in Deutschland, solche elende Geburten der Dummheit und des Unverständs in eine öffentliche Zeitung einzurücken läßt.

Freilich ist es ein wenig hart, Mannheim so große Vorzüge in der Tonkunst zuzugeben. Immer war es berühmt, daß seine Kapelle die erste in Europa in Ansehung der brillanten Execution, des allgemein mächtig hinreißenden Bogenstrichs, und des seelenvollsten Ausdrucks sei — In allen seinen Virtuosen loderte gleiches Feuer — gleiche Pünktlichkeit, und gleiche Seelenkraft — dem Vortrage immer die wahre Gestalt zu geben.

Nun steht aber unter ihnen ein Mann auf, welcher in der Tonkunst Epoche macht, der die tiefste wissenschaftliche Beurtheilung mit der ausgebreitetsten Praktik verbindet.

Sein Gang ist originell — Seine schöpferische Denkkraft zeigt uns neue Wege der Harmonie — Immer seiner grossen Ideen eingedenk, entdeckte er die verborgensten Falten in der Natur — gieng ihrer Urquelle, und deren Wirkung auf das menschliche Herz nach, schaute mit Adlersblicken in
den



den ganzen Umfang der Kunst — bildete ein neues System, und verbreitete überall Licht. An solchen Original-Genies bilden ganze Jahrhunderte.

Die Kompositionen dieses grossen Mannes haben einen ganz eignen Gang. In seinem Kirchsage herrscht der höchste Grad der Kunst, nach dem strengsten Sinn der Worten. Das Erhabene und Edle ist so mächtig darinn, daß selbst die größten Kenner über den hohen Schwung staunten.

Nun kommt so ein seichter Kunstrichter, der vielleicht (und dies vielleicht ist noch ungewiß) nur elende Menuet zu einem Klofenspiel oder ein paar widersinnige Fugen schmieren kann, und wagt sich an einen so grossen Mann.

Um der ganzen Welt zu zeigen, daß Hr. Rezensent eher Ansprüche auf das Tollhaus, als zu einem Rezensenten hat, wollen wir nur eine kleine Probe seiner Art zu denken hersetzen. Nachdem er verschiedene Stellen aus der Tonschule citirt, sich brav darüber lustig macht, ohne die geringsten Gegengründen entgegenzusetzen, kommt er auf den rasenden Gedanken, und sagt, da von der Stimmung die Rede ist: „Der Verfasser hat entweder ein über
„alle Menschheit erhabenes Ohr, daß er nach dies
„ser Vorschrift Klavier stimmen kann, oder er hat,
wie



„wie eher zu glauben, gar kein musikalisches Gehör, hör,“

Kann man sich etwas Unsinnigeres denken? Ein Kapellmeister von der Mannheimer Kapelle habe kein musikalisches Gehör! Solcher possierlichen Art zu schließen bleibt der ehrliche Mann in der ganzen Rezension völlig getreu.

Blos um das System von Hrn. Bogler in ein helleres Licht zu setzen, es gemeinnütziger zu machen, und dem Freunden der Harmonie Stoff zu geben, selbst zu urtheilen — nicht aber um dem Hrn. Rezensenten zu antworten, will ich den Artikel der sieben Siebenten, deren Grund und Verschiedenheit ganz zergliedern.

Die einheitige Praktik der blos fühlenden Tonsezer bestätigt, daß unter den kleinen Siebenten ein Unterschied sei, worinn er aber bestehe, und wie ihr Verhältniß gegen einander ist, findet man in keinem Buche.

Wenn man die Wohlklänge, oder die angenehmsten Verhältnissen eines Tones zum andern suchen will, so leistet die harmonische Natur die besten Dienste. Sie läßt uns zu jedem Grundtone als Hauptklänge, das $\frac{1}{2}$ und $\frac{1}{3}$ deutlich ertönen. Das kann man am besten auf dem Boglerischen Ton-



Tonmase sehen; denn stimmt man die Saite ins C: so hören wir daß e und g mitklingen. Hieraus folgt ganz unfehlbar, daß die Dritte und Fünfte die wesentlichen Wohlklänge seien. Wie sich nun das G zum C verhält, so verhält sich das C zum F; diese drei Töne werden in der Tonwissenschaft als die fürnehmsten angenommen. Das C und F haben hier schon ihre Fünften, giebt man dem G auch die große Fünfte, so entspringt d.

Bekommen nun diese drei Töne ihre große Dritten e, a, h, und legt man diese sieben gefundenen Klänge, gemäß ihrer Höhe und Tiefe in eine stufenmäßige Ordnung: so entsteht die Tonleiter c, d, e, f g a h. Sie kann hart und weich sein.

Hr. Bogler sucht die Siebenten in den beiden Tonleitern, er legt jedem Tone seine Siebente bei, und da entspringen in der harten Leiter schon fünf wesentlich verschiedene Siebenten:

1) hat der erste Ton die große Siebente h zu c,

$$\frac{1}{15} \quad \frac{1}{8}$$

denn theilt man die Saite auf dem Tonmase in fünfzehn Theile, so entspringt das h. Diese ist mit jener des vierten Tones e zu f gemein;

$$\frac{1}{15} \quad \frac{1}{8}$$



Denn $\frac{1}{60}$ zu $\frac{1}{32}$
 e f

und $\frac{1}{45}$ zu $\frac{1}{24}$ verhalten sich
 h c

wie $\frac{1}{15}$ $\frac{1}{8}$ sie sind nur immer verhältnißmäß-
 sig erhöht.

2) Sollte der fünfte Ton jene Siebente haben,
 die in der Verhältniß von $\frac{1}{4}$ zu $\frac{1}{7}$ entspringt,
 weil die wahre Siebente als ein harmonischer
 Antheil gefunden werden muß; da aber in
 unsrer Tonleiter der größte Abstand zweier Stuf-
 fen von $\frac{1}{8}$ zu $\frac{1}{5}$, und nicht von $\frac{1}{7}$ zu $\frac{1}{8}$ ist, so
 hat keine Siebente von $\frac{1}{4}$ zu $\frac{1}{7}$ statt. Man
 muß also eine andere wählen, die in der Ton-
 leiter befindlich ist, und jener von $\frac{1}{4}$ zu $\frac{1}{7}$ am
 nächsten kommt.

Um diesen Satz noch deutlicher zu machen,
 muß man bis auf den Grund zurück gehn. Das
 Neuntel d macht zum Fünftel e eine Siebente, und
 das Sechszehntheil c stellt zum Neuntel d auch eine
 Siebente vor.

Diese müssen miteinander verglichen werden,
 und diejenige, deren Abstand geringer ist, gleicht
 jener von $\frac{1}{4}$ zu $\frac{1}{7}$ mehr. Hier muß man aber be-
 mer-



merken, daß je weiter die harmonische Antheile steigen, desto mehr sich die Verhältnisse vermindern.

Löst man diese beide Verhältnisse $\frac{5}{9}$ und $\frac{9}{16}$ in ganze Zahlen auf, dieß geschieht, wenn man beide Verhältnisse unter sich miteinander oder übers Kreuz vervielfältigt, und fragt fünfmal 16 und neunmal 9: so entspringen die in der Tonwissenschaft S. 19. angegebene Zahlen $\frac{80}{81}$, nämlich für die von 5 zu 9 80; von 9 zu 16, 81. Die Verhältnisse drücken sich entweder in ganzen Zahlen 81 80, oder Brüchen $\frac{1}{80}$ $\frac{1}{81}$ aus.

Hiebei ist der Theiler größer nämlich 81, folglich der Antheil kleiner, und vom Ganzen der Abstand auch größer, bei voriger aber ist der Theiler 80 kleiner, folglich der Antheil größer, und vom Ganzen der Abstand auch kleiner.

Man muß sich dabei dasjenige vorstellen, was man wirklich auf dem Boglerischen Tonmase mit Augen sieht (S. 98. Tonmas,) daß neun Sechzehntel zu der ins F gestimmten Saite ein es, und fünf Neuntel von der eben so gestimmten Saite auch ein es, aber ein etwas höheres und weniger wohlflingendes es angeben. Wollte man aber diese Verhältnisse statt $\frac{9}{16}$ und $\frac{5}{9}$ zu sagen, unter dieselbige Benennung von einem gleichmäßig betrachteten



Ganzen bringen: so wäre das erste es ein $\frac{1}{80}$, das zweite ein $\frac{1}{81}$ von der nämlich ausgespannten Saite. Also länger und wohlflingender, tiefer und näher zum Ganzen das Achzigtheil als das Ein und achzigtheil: folglich, den Platz der Siebente von $\frac{1}{4}$ zu $\frac{1}{7}$ auszufüllen, fähiger; wie noch aus dem Vergleiche des $\frac{5}{9}$ und $\frac{9}{16}$ mit $\frac{4}{7}$ erhellet.

$$\frac{5}{9} \times \frac{4}{7} = \frac{35}{36} \times \frac{9}{16} = \frac{4}{7} \times \frac{63}{64} = \frac{35}{36} \times \frac{63}{64} = \frac{2205}{2268}$$

Unsere Unterhaltungsiebente ist jene, die mit ihren Wohlklängen aus der Leiter unter folgende Verhältniß gezogen wird G H D F die Zahl 4 ist

$$\frac{1}{36} \quad \frac{1}{45} \quad \frac{1}{54} \quad \frac{1}{64}$$

in 36 neun- und in 64 sechzehnmal. Der Verstand sowohl, als das Aug und Ohr wird hier hinlänglich überzeugt.

3) Wenn man die Harmonie dieses fünften Tones wieder entlehnt, von der Dritte zu zählen anfängt und die Siebente a noch beisetzt: so haben wir von dem siebenten Tone H folgende Verhältniß H D F A. Diese Siebente erhält

$$\frac{1}{45} \quad \frac{1}{54} \quad \frac{1}{64} \quad \frac{1}{80}$$

alle die Vorzüge, wie die Unterhaltungssiebente, denn gleich wie vorige dem Gehöre nicht zu hart auffällt, so kann auch diese ohne Vorbereitung eintreten, aber nicht hinaufzu sich auflösen,



lösen, wie in dem Buche systematisch ist bewiesen worden.

- 4) Merkwürdig ist aber, daß noch eine Siebente, die sich eben so wie die Unterhaltungssiebente verhält, nämlich die Siebente des zweiten Tones D, c zu d oder $\frac{1}{9}$ zu $\frac{1}{18}$ (denn in 27 ist $\frac{1}{48}$ $\frac{1}{27}$

drei neun, und in 48 sechzehnmal) nach der un widersprechlichen Aussage des rohesten Gehöres, eben so wenig als die andere Uebelflänge, kann ohne Vorbereitung vorgetragen werden. Die Ursach hievon kann also nicht in dem Abstände, sondern in den Zwischentönen liegen.

Erstens sind die Dritten hier eben so verlegt, wie bei der großen und übelklingenden Siebente;

denn bei dieser $c \overset{\text{große}}{\curvearrowright} e \overset{\text{große}}{\curvearrowright} g \overset{\text{kleine}}{\curvearrowright} h$ sind zwei große Drit-

ten von einer kleinen, bei jener aber $d \overset{\text{kleine}}{\curvearrowright} f \overset{\text{große}}{\curvearrowright} a \overset{\text{kleine}}{\curvearrowright} c$ zwei kleine von einer großen Dritte

gesondert.



Zweitens sind die Verhältnisse schon verändert; denn hier $d, f, a, c,$ läßt sich nicht ein-

$$\frac{1}{27} \quad \frac{1}{32} \quad \frac{1}{45} \quad \frac{1}{48}$$

mal eine kleine Dritte finden: $\frac{1}{30} \quad \frac{1}{36}$ ist wohl eine

$$\frac{1}{5} \quad \frac{1}{6}$$

kleine Dritte, aber nicht $\frac{1}{27} \quad \frac{1}{32},$ und in welcher Gestalt tritt die scheinbare große Fünfte d zu a auf;

$$\frac{1}{27} \quad \frac{1}{40}$$

$\frac{1}{24}$ zu $\frac{1}{36}$ wäre die wahre Verhältniß hievon, oder zweimal zwölf zu dreimal zwölf.

5) Der vorige Vergleich lehrte uns, daß die Sie-

bente $\frac{1}{5}$ zu $\frac{1}{6}$ weiter vom Hauptflange oder vom Ganzen entfernt sei, und deswegen übler

als die andere kleinen Siebenten klinge. Es

ist die Siebente des dritten und sechsten To-

nes: d zu E verhält sich wie $\frac{1}{54}$ zu $\frac{1}{30}$

g zu A verhält sich wie $\frac{1}{72}$ zu $\frac{1}{40}$

oder wie $\frac{1}{9}$ zu $\frac{1}{5},$

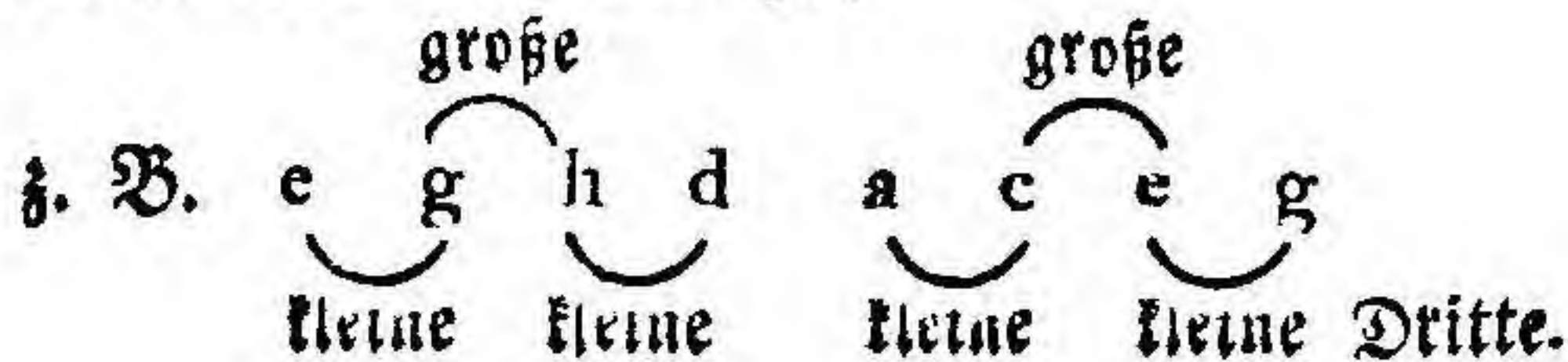
denn in 54 ist 6 neun, und in 30 fünfmal, in

72 ist 8 neun, und in 40 fünfmal. Auch trifft

hierwieder die Lage der Zwischentönen der groß-

en und kleinen Dritten, mit jener der übel-

klingenden Siebente zu,



Die



Die Verhältniß aber beider Tönen sind folgende:

$$\begin{array}{cccc|cccc} e & g & h & d & a & c & e & g \\ \frac{1}{30} & \frac{1}{36} & \frac{1}{45} & \frac{1}{54} & \frac{1}{10} & \frac{1}{12} & \frac{1}{15} & \frac{1}{18} \end{array}$$

Die Verhältnisse des sechsten Tones scheinen hier sehr harmonisch zu sein, es kommt aber bloß davon; weil die einfachsten Wohlklänge des ersten Tones, dem sechsten untergeordnet sind.

Behält man die vorigen Töne c d f g in der Leiter bei, und giebt den drei fürnehmsten Tönen ihre kleine Dritten: so entspringen nach der pünktlichsten Ausrechnung für das es as und b folgende Zahlen.

$$\frac{5}{144} \quad \frac{5}{192} \quad \frac{5}{216}$$

Eine deutliche Vergleichung aller andern, in der harten und weichen Leiter, gleichmäßigen Verhältnissen zu wissen, so darf man nur hier, da es doppelte Brüche sind, den Zähler um fünf verringern, und von den andern den Nenner um fünf auf folgende Art vergrößern, und für den Ton A einrichten:

$$\begin{array}{ccccccc} a & h & c & d & e & f & g \\ \frac{1}{120} / & \frac{1}{135} / & \frac{1}{144} / & \frac{1}{160} / & \frac{1}{180} / & \frac{1}{192} / & \frac{1}{216} \end{array}$$

- 6) Zwischen der Siebenten des siebenten Tones in der harten, und der Siebenten des zweiten Tones der weichen Leiter, ist ein himmelweiter



Unterschied. Alle blinde Praktiker kommen hier völlig überein, das roheste Ohr merkt es deut-

lich, daß folgender Akkord $E \overset{7}{\underset{3}{H}} \overset{3}{E}$ falsch, und

dieser $C \overset{7}{\underset{3}{H}} C$ richtig sei.

Es ist kein Unterschied zwischen den Tassen, und wenn in dem letzten Satz die frei angeschlagene Siebente das Gehör nicht beleidigt, warum fällt sie in dem ersten so hart auf?

Die Ursach wird sehr leicht sein, wenn man nach vorhergegangener Herleitung weiß, daß beide Verhältnisse in der Tonleiter vom harten C, H d f a, und weichen a, H d f a sehr

$$\frac{1}{45} \quad \frac{1}{54} \quad \frac{1}{64} \quad \frac{1}{80}$$

$$\frac{1}{135} \quad \frac{1}{160} \quad \frac{1}{192} \quad \frac{1}{240}$$

stark voneinander unterschieden sind. Die drei Zahlen $\frac{1}{45} \quad \frac{1}{54} \quad \frac{1}{64}$ sind aus der harmonischen Verhältniß der Unterhaltungssiebente entlehnt, und die Siebente a liegt eben so weit vom Hauptklange wie

$$\frac{1}{80} \quad \frac{1}{45}$$

$\frac{1}{81}$ von $\frac{1}{9}$; weil die Zahl 5 in 80 sechzehn- und in 45 neunmal enthalten ist.

In meiner Komposition zu dem auf der letzten Seite der achten Monatschrift stehenden Liede, kommt



kömmet in dem zweitlezten Takt Cis vor, da doch die Harmonie im G schließt: es ist jene Siebente des erhöhten vierten Tones, der mit dem siebenten zweideutig wird. Es ist unmöglich Hr. Regensent, daß Sie dieses einsehn; weil Ihnen das Boglerische Sitem so unverständlich. (Daß doch so viel Leute in der unrechter Spähre sind, die ihrem Tone nach zu urtheilen vollkommene Fuhrleute hätten abgeben können, da Sie sich jezt mit aller Gewalt zum Kunst-richter aufwerfen wollen.)

7) Die verminderte Siebente entspringt dadurch, wenn man den siebenten Ton in der weichen Leiter, der im Schlußfalle zum fünften die große Dritte ist, erhöht z. B. wenn zum f der Baß das Gis anschlägt.

Das E bekam die Zahl $\frac{1}{30}$, und läßt sich auf $\frac{1}{15}$ zurückleiten; wen gis die große Dritte von E sein soll, so muß es sich zum $\frac{1}{15}$ wie das Fünftel verhalten. Man vervielfältige nun den Nenner mit 5, so wird der Bruch um fünfmal kleiner sein, also $\frac{1}{75}$ ist der Ton gis, hiezu muß das f von $\frac{1}{64}$ um acht Töne höher, nämlich als $\frac{1}{128}$ gesucht werden.

Daß diese Siebente dem Gehöre angenehm sei, wird durch den vorhergehenden Vergleich mit der Unterhaltungssiebente $\frac{4}{7} \times \frac{75}{128} = \frac{512}{525}$ bewiesen.



Der Theiler von der verminderten ist weit größer, als von der Unterhaltungssiebente, hieraus folgt, daß der Antheil kleiner und der Abstand der verminderten Siebente vom Hauptklange weit geringer sei, als jener der Unterhaltungssiebente, deswegen bekömmt sie auch alle Rechte, welche diese hat; z. B. Sie wird ohne Vorbereitung angeschlagen und steigt manchmal hinaufzu

				gr. 6
verm. 7.			7 verm.	7. 4
A Gis	A		G	Gis A

alle Praktiker haben dieses schon einhellig gefunden, und in Ausübung gebracht. Die übrige Siebenten in der weichen Tonleiter sündern sich durch die Ausübung nicht von den andern, und sind deswegen keiner Bemerkung würdig.

Nach solchen sichern Gründen sind alle Sätze von Hr. Bogler bearbeitet, überall findet man die genaueste Uebereinstimmung der Theile mit dem Ganzen. Kein Satz widerspricht dem andern, die geringste Erklärung hat ihren Einfluß auf alle Aeste der Harmonie, und die schwereste Auflösung wird durch die Entwicklung des Hauptgrundsatzes helle. Alles bezieht sich auf diesen.

Wie unendlich groß wird nicht der Nutzen sein, den junge Genies aus diesen Schriften ziehen können!



nen! Wie oft mußten Sie nicht das ganze Chor der Musen anrufen — ganz erhitzt, ganz begeistert sein, um zu ihren Ideen den Gang der Harmonie zu finden.

Nun aber — da die innre Theile der Kunst entwickelt sind, und die Geheimnisse der Harmonie jedem offen stehn — wie richtiger kann nicht der Geist denken — und auf welche große Produkten können wir nicht hoffen?

L. Kornacher.



Auflösung der Preisfrage.

Von den Verhältnissen, woher die Tonleiter entsteht.

Die Harmonie ist das größte Meisterstück des Schöpfers, sie herrscht in allen seinen Produkten.

Die Harmonie ist der Bau des Himmels, wie abgemessen, verhältnißmäßig der Sternenlauf? so, daß die Sternkundiger, die Forscher dieser Harmonie auf unreichbare Jahre tausend Erscheinungen, Phänomenen, und ihre Wirkungen auf uns, mit zuverlässiger Gewißheit, vorzusagen im Stande sind.



Das Aug urtheilt vom Lichte, und bestimmt die Proportionen. Bald merkt es äußerste Entfernung des Lichts, und nennt den Ort dunkel — von der Nacht verfinstert: bald entdeckt es, daß entweder das Licht kommen oder abgehen wolle, und heißt diese Zwischenzeit die Dämmerung; das ist das Aug, auch das rohe Aug eines in Wissenschaften und Künsten Unerfahrenen stellt Vergleiche an, mißt eine Erscheinung, wenigstens der Wirkung nach, mit der andern ab, und zieht hievon die Grade der Stärke und Schwäche ab — Kurz — das Aug entdeckt die Verhältnisse.

Soll nun das Ohr alle die Wirkungen seines Gegenstandes für ein willkürliches Ohngefähr halten? Ist nur der Aether Schwingungen — bestimmter, abgemessener Schwingungen fähig? Soll die Luft, worinn der Ton gezeugt wird, nicht auch Verhältnisse zulassen, wie der Aether, des Lichtes Fortpflanzungs-Element? — Nein!

Das wäre ein dankvergeffene Lästerung gegen den Schöpfer, wenn wir dasjenige bestritten, dessen Ursache noch unerforscht; oder es nicht erforschen wollten; um es nicht erkennen zu müssen.

Es ist zwar keine Neuheit, die Gründe der Harmonie der Töne auf Verhältnisse bringen. Schon mehr
als



als vor zweitausend Jahren war diese Behandlung mehr als jezo im Schwunge. Solange wir aber aber nicht mehr Nutzen hievon ziehen, als bisher: dürften auch alle diese Kenntnisse unser Nervensystem wohl verschonen. Die Kenntnisse der Harmonie der Töne muß uns in unserm Laufbahn eben diejenigen treffliche Dienste leisten, als der Compaß, der in mathematischer Sternwarte oder im astronomischen Hörsale ruhig bestimmte Compaß, dem auß große Weltmeerstechenden Steuermanne nuzet.

Das war es, warum unter den Philosophen über die Grungsätze der Musik, mehrere tausend Jahre lang, unnöthige Wortkriege geführt worden.

Pythagoras schrieb der Tonkunst ihre Regeln vor, welche uns leiten sollten das Schöne mit dem Gehöre zu entdecken. Aristoxen, zweihundert Jahre darauf, behauptete, daß man das Schöne mit dem Gehöre entdecken, und hieraus Regeln abziehen sollte.

Die Anhänger des Pythagoras hießen deswegen von der Regel ihres Hauptes (Canon) Canoniker; die Schüler des Aristoxen (von der Harmonie) Harmoniker.

Dydimus und Ptolomäus, um beide widrige Systeme zusammen zu schmelzen, vertheidigten,
daß



daß das Gehör und die Gründe miteinander in gleichem Schritte zu befolgen seien: was das über die Mathematik richtende Gehör, und die Beurtheilerin des Gehöres, die Mathematik für consonirend angenommen hätten, dieses wäre ein unwiderleglicher Grundsatz.

Ich muß hier zum voraus mein System anführen, um das antiquarische leichter beurtheilen zu können.

Wie die Töne in eine stufenmäßige Ordnung gebracht werden.

Eine einzige aufgespannte Saite läßt neben ihrem Grundtone auch noch zwei andere vernehmen.

Auf meinem Tonmase, worauf acht einflängige Saiten ins tiefe F gestimmt sind, kann man, wenn sie alle acht angeschlagen werden, die andere zwei Wohlklänge sehr deutlich hören.

Hier sind acht Saiten mit untersehten Stegen, deren Anzahl und Ordnung bei jeder Saite verschieden ist:

Die erste ist in 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 Neuntel;

Die zweite ist in 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, Zehntel;

Die dritte ist in 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 Elftel;

Die vierte ist in 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 Zwölftel;

Die fünfte ist in 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 Dreizehtel;

Die



Die sechste ist in 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13
(Vierzehntel ;

Die siebente ist in 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14
(Fünfzehntel ;

Die achte ist in 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15
(Sechzehntel theilbar.

Diese verschiedene Theile mit verschiedenen Theilen verschiedener Saiten verglichen, bringen eine Mannigfaltigkeit zu Stande, die uns alle Tage Neuheiten, aber praktische und nützliche Neuheiten zu erkennen giebt.

Die zwei anderen Klänge zum tiefen F, die von sich selbst mit ertönen, sind c und a, jene Klänge, die auf dem Tonmase entspringen, wenn man von der in 12 Theile theilbaren Saite vier Zwölftel oder zwei Sechstel das ist $\frac{1}{3}$ von der in 10 Theile theilbaren Saite zwei Zehntel das ist $\frac{1}{5}$ vermög des untersehten Steges abschneidet.

Bekannt ist, daß sich $\frac{1}{2}$ auf 1 und das $\frac{1}{4}$ auf $\frac{1}{2}$ bezieht, daß nur die ungrade Zahlen als Wurzelzahlen, als numeri primi können angesehen werden, und keines folgt, daß dem Gehöre die drei ersten Verhältnisse die angenehmsten seien.



Da nun die sich hierauf beziehende Zahlen immer dem Gehöre angenehm sind, und da $\frac{1}{2}$ mit dem 1, das $\frac{1}{4}$ mit $\frac{1}{2}$, das $\frac{1}{8}$ mit $\frac{1}{4}$; eben so das $\frac{1}{6}$ mit $\frac{1}{3}$ in näherer Verhältnisse stehen als $\frac{1}{5}$ zum 1 oder $\frac{1}{5}$ zum 1: so mögte aus der Vereinigung dieser drei harmonischen und deren sich hierauf beziehenden Klängen, eine angenehme Zusammenstimmung erwachsen.

F	f	c	f	a	c	f
			—	—	—	—
1	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{8}$

Hier schlägt eine Frag ein: warum zur ganzen Saite F nicht auch, oder gar vorzüglich, die Achte das f und die zweite Achte das f ertönen, da doch die Hälfte und das Viertel als das Drittel und das Fünftel verwandt sind?

Ich bin überzeugt, daß zum F alle diese sechs harmonischen Antheile mitertönen, aber aus eben dem mathematischen Grunde versichert, daß wir deswegen sie nicht so deutlich vernehmen; weil ihre Verhältniß in ratione dupla sich weniger sündert, der anderen aber als mannigfaltiger heraussticht.

Diese Auflösung, die des Gehöres Erscheinung mit den Gründen der Verhältnisse verbindet, stößt



stößt so wenig gegen den Pythagorischen Helikon, als der Aristoxenianer Harmonia an.

Wenn wir diese Zusammenstimmung nicht nur zum Grundtone F gerechnet, sondern auch unter sich verglichen, für ausserordentlich angenehm finden: so muß nicht nur allein jene Verhältnisse der Wurzelzahlen, sondern auch jede einzelne harmoniren — das ist — alle und jede gegen sich gerechnete Verhältnisse in gegenwärtiger Zusammenstimmung sind wohlklingend — sind Wohlklänge.

Also nicht nur in dieser Lage f a c

$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$

wo das

a auf dem Claviere zum f die Dritte, und das c zum f die Fünfte ist, sondern

auch f zum c als die Vierte,

c zum a als die kleine Dritte,

a zum c als die große Sechste,

f zum a als die kl. Sechste, sind Wohlklänge.

Wenn ich aber Töne in eine Reihe, in ein System bringen — wenn ich sie nach ihrer Höhe und Tiefe z. B. alle diejenigen, die zwischen dem Drittel c und Sechstel c liegen, als Staffel zu einer



Leiter brauchen, und hieraus eine stufenmäßige Ordnung bilden wollte: was wäre nöthig?

1) das c müßte seine Wohlklänge bekommen, wie f das a und c

$$\frac{1}{3} \quad \frac{1}{5} \quad \frac{1}{6} \text{ hatte.}$$

2) der nächste Wohlklang zum c das g und

3) derjenige Ton, zu dem sich das c verhält, wie das g zum c, nämlich das f müßte seine Wohlklänge haben:

$$\text{Also: } \begin{array}{ccc|ccc|ccc} c & e & g & g & h & d & f & a & c \\ \frac{1}{4} & \frac{1}{5} & \frac{1}{6} & \frac{1}{4} & \frac{1}{5} & \frac{1}{6} & \frac{1}{4} & \frac{1}{5} & \frac{1}{6} \end{array}$$

sind die Bestandtheile der Leiter; nur muß das d in die Leiter hinein zwischen dem c und e um acht Töne tiefer gesetzt werden.

Diese Tonleiter ist aus den drei Wohlklängen, die immer untrennbar mit dem Haupttone nach obiger Bestimmung ertönen, erwachsen, denn

g ist zum C das $\frac{1}{3}$ oder in derselbigen
Abtheilung, d.i. im
Umfange v. 8 Tönen

verhält sich als

$$\frac{1}{6} : \frac{1}{4}$$

wie c zum f

und d zum g

e ist zum C das $\frac{1}{5}$, oder in derselbigen Abtheilung

das



daß $\frac{1}{5}$ zum $\frac{1}{4}$
 wie a zu f
 und g zu h

Setzt man, um doppelte Brüche zu ersparen, daß C anstatt als $\frac{1}{6}$ auf $\frac{1}{24}$, und jedem Tone verhältnißmäßig seine gebührende Zahl vor: so wird folgende stufenmäßige Berechnung oder Tonleiter entstehen.

c	d	e	f	g	a	h
$\frac{1}{24}$	$\frac{1}{27}$	$\frac{1}{30}$	$\frac{1}{32}$	$\frac{1}{36}$	$\frac{1}{40}$	$\frac{1}{45}$

Wenn dem c immer eine Zahl zukömmt, die in 3; und dem f eine, die in 1 auflöslich ist: so lassen sich die Stufen gegen einander leichter betrachten.

Von den Tonreihen der Alten.

Die Alten bedienten sich der harmonischen Antheile nicht; sie berechneten nur jeden Ton stückweis gegen den andern. Die Reihe von Tönen erstreckte sich auf vier, auch manchmal auf sechs, und hieß Tetra- und Hexa- Chordon; es bekam bald c die Zahl von 25, bald von 24 u. s. w. sie behielten keinem Ton eine ständige Zahl vor. Keine Bestimmung konnten sie, wie wir, von der Leiter erzielen, es war also immer ein wahres willführliches Ohngefähr, daß in der Theorie eben so



wenig Stand hielt, als die Praktik sich darauf unwandelbar beziehen konnte.

Sie erklärten die Verhältnisse dadurch, daß sie die Größe des Instruments, Schwere des Hammers, wie Pythagoras, berechneten, ohne den Grund jemal des Wohl- oder Uebellautes, vermittelst einer solchen Entdeckung, sicher angeben zu können.

Die Verhältniß des Ganzen zur Hälfte nannten sie 2. 1;

der Hälfte zum Drittel 3. 2;

des Drittel zum Viertel 4. 3;

des Viertel zum Fünfstel 5. 4;

des Fünfstel zum Sechstel 6. 5.

Sie fingen aber eher bei den kleinen Verhältnissen an, und die zwei erste Stufen von ihrem Tetrachordon machten erst einen halben Ton aus.

Ihre beide Tetrachorden waren nach unserer Benennung, die erst vom Papst Gregorius aus dem sechsten Jahrhunderte herrühret,

H c d e | e f g a, wozu Pythagoras ein tiefes A und endlich der Benediktiner-Mönch Guido von Arezzo noch den dritten Buchstaben aus dem Griechischen Alphabet das Gamma setzte, der im Deutschen G heißt.



Man darf nur die Zusätze von Guido betrachten, um die alten Systeme einzusehen.

Pythagoras konnte den Mißlaut des ersten Tones zum siebenten nicht vertragen, des H zum a; noch übler klinge das folgende b der achte Ton: er setzte deswegen einen Ton vor, der mit dem achten Tone der vollkommenste Wohlklang ist das A, *corda assumpta προσλαμβανυμενος*.

Hievon konnte nach ihrer Meinung kein Trachordon Benennung oder seine Gestalt erhalten; weil A zum H ein ganzer Ton ist. Guido, entlehnte aus dem Hymnus, der am St. Johannestage abgesungen wird, und zur Anrufung der Sänger ziemlich paßt, sechs Silben: *ut queant laxis*

re. sonare fibris

mi. ra gestorum

fa. muli tuorum

sol ve pollutum

la. bi reatum

sancte Joannes,

um die Töne mit zu bezeichnen; er sah wohl ein, daß diese Töne anzufangen, weder das H noch A, zu dieser Tonreihe hinreichend seien, und, da in der Tonreihe von C, der halbe Ton zwischen mi und fa fiel, so mußte, um mit einem fähigen, vor dem C



noch, anzufangen, daß G beigesezt werden: *Cor-
da assumpta ὑποπροσλαμβανομενος.*

Man betrachte also die alte Tonreihen, die in fünf Tongeviarten abgetheilt sind, ihre Verhältnisse mit Zahlen, und die Solmisationsmäßige von obigem Hymnus entlehnte Benennungen beigefügt haben, und sich auf den gemächlichen Umfang der vier Singstimmen vom Baß am G anfangend bis in Distant zum e, erstrecken.

=

Verbesserung der unrichtigen Stufen.

Wenn eine Tonreihe oder Tonleiter vom G anfängt: so müssen H und D Wohlflänge sein, folglich, sich verhalten, wie die große Dritte und große Fünfte; wenn nun G, 10368 ist: so

muß daß H, $8294 \frac{2}{3}$ und nicht 8192 sein.

und wenn C, 7776 ist: so muß auch daß e sich hiezu, wie die große Dritte, verhalten, wie 4:5, und die Zahl $6220 \frac{4}{5}$, nicht aber 6144 haben.

In wie weit diese bisherigen Fehler die richtige Kenntniß der ächten Tonreihe verdunkeln, läßt sich noch mehr einsehen, wenn die Stufen mit einander verglichen werden.



Die erste Verhältniß G zu A
 10368 9216 ist richtig;
 weil diesel-
 bige Zahl

1152

hier

hier

9

8mal enthalten ist.

Die zweite Verhältniß A zu H

9216

8192 ist unrichtig;
 weil dieselbige
 Zahl

1024

hier

hier

9

8 mal enthalten ist:

da daß A zum H sich wie

10 zu 9 verhalten sollte.

Die Verhältniß H zum c

8192

7776 ist unrichtig; weil
 dieselbige Zahl

32

hierin

hierin

256

243 mal enthalten ist:

da daß H zum c sich

wie 256 zu 240

daß ist:

wie 16mal 16 zu 15mal 16 verhalten muß:

256



Die Verhältniß c zum d
 7776 6912 ist richtig; weil
 dieselbige Zahl

864

hierin hierin
 9, 8 mal enthalten ist.

Die Verhältniß d zu e
 6912 6144 ist unrichtig; weil
 dieselbige Zahl

768

hierin hierin
 9, 8 mal enthalten ist:

da das d zum e sich
 wie 10 zu 9 verhalten sollte.

Die Verhältniß e zum f
 6144 5832 ist eben so, wie
 obige

H zum c unrichtig; weil
 diese beide Zah-
 len mit der Zahl

256 und 243 in das gleiche
 Produkt

24 theilbar sind.

Diese Verhältniß dieses scheinbaren halben Tones
 256 : 243 hatte Pythagoras Limma genannt.

Die



Die Verhältniß f zum g
 5832 5184 ist richtig; weil
 hierin 648 hierin
 9• 8mal enthalten ist.

Die Verhältniß A zu B
 4608 4374 ist wie ob. zwei
 H zu c
 und c zu f unrichtig; weil,
 wenn man 4648 sezet, diese beide Zah-
 len, m. den Zahlen
 256 und 243 in das gleiche
 Produkt

Die Verhältniß B zu ¹⁸H theilbar sind:
 4374 4096 ist unrichtig; denn
 dieser große Ab-
 stand eines halben
 Tones findet nicht
 Statt; die Hälfte
 von jeder Zahle,
 also eine hiemit
 einstimmige

Verhältniß 2187 2048 hatte Philolaus
 des Pythagoras
 Schüler erfunden
 und Apotome ge-
 nannt.



Die andere Verhältnisse, wenn vorige Töne in verjüngter Gestalt erscheinen, beziehen sich auf die bisherige.

Untersuchung der Benennungen.

Da sie von keiner vollständigen Tonleiter wußten: so theilten sie ihre Töne, vier zu vier, in Reihen ein, in Tongevierte.

Das erste Tongevierte hieß: Tetrachordon Hypaton, five principalium Chordarum, worinn die fürnehmsten Töne nach ihrer Meinung waren.

Deßsen vier Glieder.

1, Η ὑπάτη ὑπατων, principalis principalium, die fürnehmste unter den fürnehmsten Tönen.

2, C παρυπατος ὑπατων, sequens principalis principalium.

der folgende fürnehmste unter den fürnehmsten Tönen.

3, d λειχανος ὑπατων, disjunctiva principalium, der Scheideton der fürnehmsten Tönen.

4, c ὑπατος μεσων, principalis mediarum, der fürnehmste unter den mittleren Tönen.



Das zweite Tongebierte hieß: Tetrachordon meson, id est, mediarum Chordarum connexum priori, worin der letzte Ton vom vorigen der erste wird.

- Dießem vier Glieder.
- 1, e ὑπατος μεσων, prima mediarum, der erste unter den mittleren.
 - 2, f παρυπατος μεσων proxima prima mediarum, der nächste erste unter den mittleren.
 - 3, g λειχανος μεσων, disjunctiva mediarum, der Scheideton unter den mittleren.
 - 4, a μεση, media, der mittlere Ton.

Das vierte und fünfte Tongebierte kommen mit dem ersten und zweiten in den Verhältnissen und Tönen überein.

Das dritte fängt vom a an, und hier äußert sich ihre Eintheilung des ganzen Tones in große und kleine halbe:

a zu b,
b zu h,
h zu c

sind drei halbe Töne, worunter von b zu h sich der größte Abstand vorfindet.

Nun folgen die übrige griechische und lateinische Benennungen.



III. Tetrachordon connexarum.

- 1 a *μεση media*
- 2 b *τρικτη συννημενη tertia connexarum*
- 3 c *παρηντη συννημενων proxima prima connexarum*
- 4 d *νητη συννημενων extrema connexarum.*

IV. Tetrachordon diezeugmenion.

- 1 h *παρμεση proxima mediarum*
- 2 c *τρικτη διεzeugμενων tertia disjunctarum*
- 3 d̄ *παρηντη διεzeugμενων proxima neti disjunctarum*
- 4 e *νητη διεzeugμενων extrema disjunctarum.*

V. Tetrachordon chordarum excellentium.

- 1 e *νητη διεzeugμενων extrema disjunctarum.*
- 2 f̄ *τρικτη ὑπερβολαιων tertia excellentium.*
- 3 ḡ *παρηντη ὑπερβολαιων proxima excellentium.*
- 4 a *νητη ὑπερβολαιων acutissima excellentium.*

Es ist nicht zu begreifen, daß die zwei alexandrinischen Weltweisen im ersten Jahrhunderte Didymus und Ptolemaeus, die vor Guido tausend Jahre gelebt, mehr Richtigkeit schon hatten, die

Baro



Zarlino im sechzehnten Jahrhundert gänzlich verbessert, wie folgende Tabelle zeigt:

	c d	d e	e f	f g	g a	a h	h c
Didymus	109	98	1615	109	98	98	1615
Ptolomäus	98	109	1615	98	109	109	2725
Zarlino	98	109	1615	98	109	98	1615

Diese letztere Bestimmung kömmt mit unserer völlig überein. Guido hat bekanntlich aus jenem Lobgesange seine Benennungen entnommen, und mit dem mi und fa den halben Ton angedeutet. Da nun das mi und fa zwischen dem dritten und vierten Tone fällt: so war kein Ton dieser verhältnißmäßigen Benennung fähig als C, G, und das F, insofern als der vierte Ton b erniedriget wird, um mit dem vorhergehenden einen richtigen halben Ton zu gestalten.

Deswegen läuft in der großen Tabelle auf der Seite diese Benennung hinauf, und läßt beim F das h, beim G das b als zu seiner Leiter unfähige Töne aus.

Dies giebt Gelegenheit, daß die Italiäner zu ihren Tönen c d e u. s. w. ein ut auch fa, dann re und Sol, ein mi und la setzen, man fahre nur grad in nämlicher Linie hinauf, und fange man vom
zwei.



zweiten c wo die Benennungen sich sammeln an
so wird —

zum c 1ol fa ut

zum d la fol re

zum e la mi

zum f fa ut

zum g fol re ut

zum a la mi re

zum b fa

zum b mi gelesen werden.

Hier sehen wir, daß wenn man vom F anfängt,
zwischen dem dritten und vierten Tone

a b

daß mi fa;

wenn man vom G anfängt, zwischen dem dritten
und vierten Tone

h c

daß mi fa zu stehen kommt, und im
ersten Falle das h, im zweiten das b ausgelassen
werde.

Um diesen Unterschied den Zöglingen fest ein-
zuprägen, fieng man darnach an, zu jedem Tone eine
verhältnißmäßige Silbe zu wählen: so bekam, wenn
das Stück aus dem C ins G auswich, das e
nicht mehr die Silbe mi, sondern das fis, und

das c d e

anstatt ut re mi



die Silbe fa sol la, wenn es aber ins F auswich
 das f g a
 anstatt fa sol la
 die Silbe ut re mi.

Diese Art hieße vom öfteren sol, sol misiren,
 oder im Italiänischen la lettura.

Wenn bei ihnen ein mi gegen einem anderen
 fa stieß z. B. wenn das mi von einem halben Ton
 zum fa des anderen halben Ton

d. i. mi ^c fa ^e mi fa
 h zu f zu stehen kam: so
 wurden ihre Ohren sehr beleidigt, und daher ent-
 stand das bekannte Sprichwort:

mi & fa est diabolus in musica.

Diese Verhältniß wird eben auch so leicht nicht
 derselbigen Stimm zu singen sein, als andere, und
 deswegen auch nicht oft vorkommen. Da die Grie-
 chen lauter unbegleitete einfache Choralgesänge hat-
 ten: so mußte ihnen freilich ein solcher Sprung auf-
 fallend sein, um so weniger, als sie nicht wußten,
 daß h als die Dritte und f die Unterhaltungsste-
 bente beim fünften Tone G sehr wohl stehen kön-
 nen. Wie wäre es hier:

e	g	e	c		h	f	d	h
—	—	—	—		—	—	—	—
			C				G	

folgt nicht nach dem h das f, ist es vielleicht unna-
 türlich, oder unmöglich zu singen?

Also



Also auch diese Hirnmarter ist unnütz: das Gedächtniß wird weit mehr dabei beschäftigt, als das Ohr gebildet, und die Hauptsache unserer Singschule — ja noch nicht Singschule, sondern Stimmbildungs-kunst elend vernachlässiget.

Lasse man sie lieber zu Anfang die Tonleitern mit ihrer in der Stimmbildungs-kunst vorgeschriebenen Begleitung, und wenn die Stimm gebildet das Gehör etwas geschärft, dann Kirchenstücke und Fugen singen.

Vergleich der künstlichen mit der natürlichen Leiter.

Meine Tonleiter gründet sich auf die Wohlklänge, die von den nächsten Verhältnissen entspringen; denn der nächste, der verwandteste Ton zum C ist gewiß G, das C aber ist der verwandteste Ton zum F. Setzt man zu jedem Tone seinem nächsten seinem verwandtesten, wie zum F das C, zum C das G: so erhält auch das G seinen verwandtesten das D.

Nicht nur allein die große Fünfte ertönt zu jedem Tone, der angeschlagen wird, sondern auch die große Dritte. Die tägliche Erfahrung auf meinem Tonmase, besonders, wenn alle acht einflän-
gige



gige ins F gestimmte Saiten angeschlagen werden,
zeigt, wie

das c $\frac{1}{2}$ die große Fünfte

das a $\frac{1}{3}$ die große Dritte deutlich sich hören
lassen.

Also setze man zu vorigen drei Tönen C F G
ihre große Dritten c a h

Die Verhältnisse von f a c sind
 $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{2}$

um doppelte Brüche zu
vermeiden, werden die-
se mit der Zahl acht er-
höhen:

Die Verhältnisse von $\frac{1}{32}$ $\frac{1}{48}$ $\frac{1}{48}$;
c e g sind ebenfalls
 $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{2}$

daß c muß die Zahl $\frac{1}{24}$
bekommen; weil seine
Achte das c $\frac{1}{48}$ ist, und
so werden diese drei
Zahlen mit der Zahl 6
vervielfältigt:



Die Verhältnisse von $\frac{1}{24}$ $\frac{1}{30}$ $\frac{1}{36}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{8}$ sind wieder

da das g , wie vorher, $\frac{1}{36}$ sein soll: so müssen auch die andere mit 9 vervielfältiget werden $\frac{1}{36}$ $\frac{1}{45}$ $\frac{1}{54}$; wenn letzteres d zum d wird, und, in die Reihe zwischen dem c und e eingeschaltet stehet: so bekommt es die Zahl $\frac{1}{27}$ und die Leiter ist fertig.

Warum sucht man aber, vermittelst der Kunst, Töne zusammen zu setzen, da doch die harmonischen Antheile, das $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{9}$ $\frac{1}{10}$ $\frac{1}{11}$ $\frac{1}{12}$ $\frac{1}{13}$ $\frac{1}{14}$ $\frac{1}{15}$ $\frac{1}{16}$ selbst eine Reihe von Tonstufen bilden?

Es entsteht freilich eine natürliche Tonleiter, allein sie ist mit unserer künstlichen nicht einstimmig; unsere künstliche ist eine Combination von den drei fürnehmsten Tönen, keiner vergibt sich sein Recht, alle drei wollen die große Dritte und große Fünfte haben:

c muß sich zum f , wie das

\bar{g} zum c ;

a muß sich zum f , wie das

e zum c verhalten.



Dieser Unterschied läßt sich noch deutlicher einsehen, wenn die Zahlen der natürlichen alle mit 3 vervielfältigt, den Zahlen der künstlichen an der Seite stehen.

künstl.	} $\frac{1}{24}$	c	d	e	f	g	a	b	h	c
		$\frac{1}{24}$	$\frac{1}{27}$	$\frac{1}{30}$	$\frac{1}{32}$	$\frac{1}{36}$	$\frac{1}{40}$		$\frac{1}{45}$	$\frac{1}{48}$
natürl.		$\frac{1}{24}$	$\frac{1}{27}$	$\frac{1}{30}$	$\frac{1}{32}$	$\frac{1}{36}$	$\frac{1}{39}$	$\frac{1}{42}$	$\frac{1}{45}$	$\frac{1}{48}$

Hier äußert sich die Ursach, warum $\frac{1}{33}$ dem Waldhorne und Trompeten zu unserm $\frac{1}{32}$ zu hoch;

warum $\frac{1}{39}$ auf diesen Blasinstrumenten

zu unserm $\frac{1}{40}$ zu tief ausfalle.

Auch das $\frac{1}{42}$ ist unserer künstlichen Tonleiter widersprechend; weil es nicht unter die nahe Verhältnisse gehöret.

Die natürliche Tonleiter hat noch in anderen Fällen ihren ausgebreiteten Nutzen, sie reicht uns Stoff zum Nachsinnen, wenn von der Begleitung die Rede ist. Es ist eine Arbeit von Bedeutung, eine Tonfolge zu bestimmen, wo die natürliche Leiter in der oberen Stimme liegt. Wie sogar die drei fürnehmsten Haupttöne die Harmonie bestreiten können, habe ich in meiner Tonwissenschaft S. 14. §. 24.

gezeigt; z. B.

c	d	e	f	g	a	b	h	c
$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{9}$	$\frac{1}{10}$	$\frac{1}{11}$	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{13}$	$\frac{1}{14}$	$\frac{1}{15}$	$\frac{1}{16}$
C	G	C	F	C	F	C	G	C



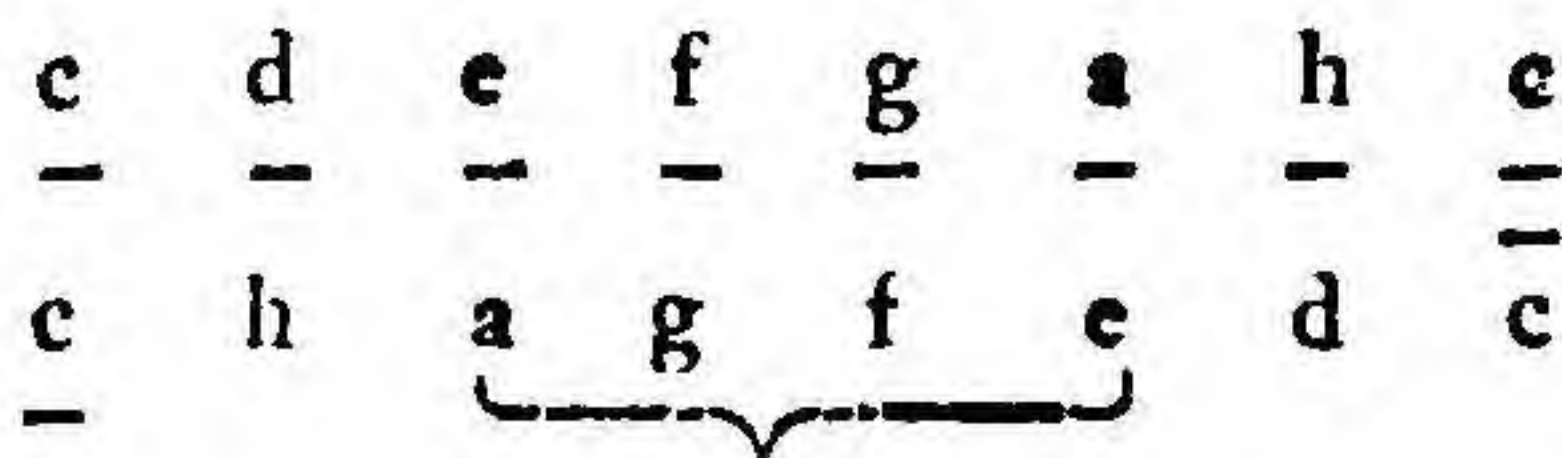
und hieraus erwiesen, daß die Unterhaltungsfiebente auch aufwärts sich auflösen könne.

Es sollte fast scheinen, daß Hr. Rezensent das Buch gelesen habe; weil er so barbarisch dagegen gelästert, und doch weiß ich nicht, warum er bei meiner Aufforderung, zu der er ohne offenbarester Beschimpfung gewiß nicht schweigen dürfte, das citirte Hauptstück nicht zu Hand nehmen, diese von mir so deutlich angemerkte natürliche Tonleiter nicht durchgehen, noch weniger hievon den Grundstoff zu einer vierstimmigen Tonleiter entlehnen, und sich mit mir messen wollen.

Wie leicht ist doch schimpfen — wie schwer aber antworten?

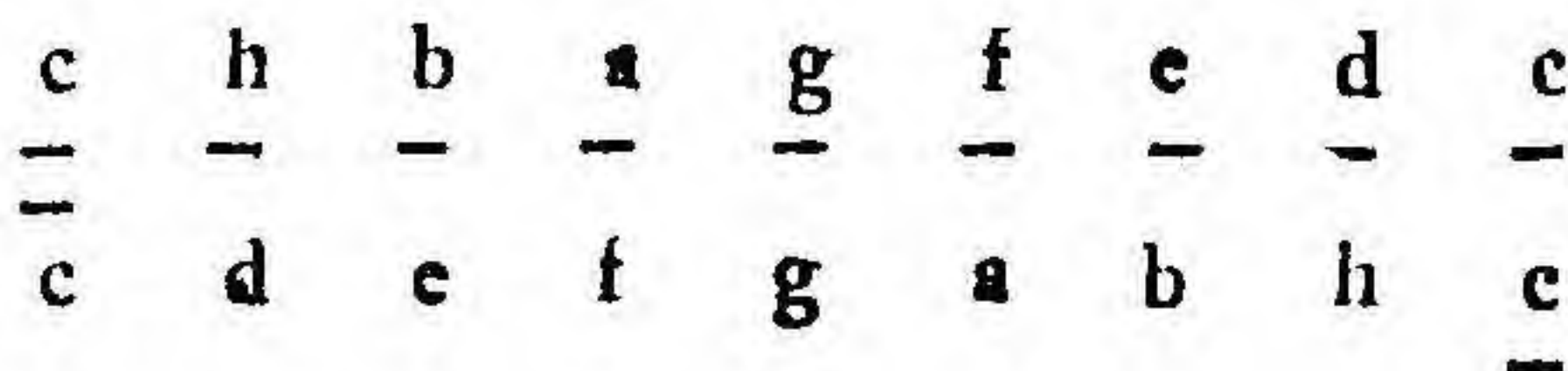
Wie eine vierstimmige Leiter gesetzt werden müsse.

In der künstlichen Tonleiter finden nur 7 Töne statt; in der natürlichen sind acht Töne, wie bewiesen worden. Läßt man diese acht Töne hinauf und herunter steigen: so entstehen 16 Harmonien. Die drei halben Töne am Ende geben Gelegenheit, daß, wenn eine Stimme herunter steigt, die andere hinaufsteigen könne; denn diese widrige Bewegung der künstlichen Tonleiter ist nicht harmonisch:



Welcher Mißlaut!

Die widrige Bewegung aber der natürlichen ist wohlklingend :



Die Hauptklänge hiezu sind schon in der Tonwissenschaft angezeigt. Nun kommt es darauf an, die Mittelstimmen zu erfinden.

Dasſelbige Gefang, daß der ſinkende Baß zum ſteigenden Diskant geſellet, erhält der ſinkende Diskant, wenn der Baß ſteiget : alſo iſt die zweite Mittelſtimme nur als der Zurückgang von der erſten anzusehen.

Wenn die Mittelſtimme auch eine Leiter haben ſoll : ſo muß ſie ſich eine Tonverbindung wählen, die ſaſt durchgehends in ihrem Gefange herrſchen kann ; die Fünfte, die den Hauptklang beſtimmt, deren Folge Eckel erwecket, iſt hiezu gewiß unfähig. Man wähle die Dritte, dieſe darf ſo lang anhalten, als es der Hauptklang zuläßt, und die obigen Haupt-



Flänge sollen lieber eine Uenderung leiden, als daß das vierstimmige Gesang verdorben werde.

Versuch einer Mittelstimm e f g a b c c d e
zum Baß C D E F G A B H C

Da hierin nicht jene halbe Töne, wie im Hauptgesange, vorkommen; so besteht diese Leiter nur aus 7 Tönen, und ein Ton muß wiederholt werden.

Wenn umgekehrt dieselbige Harmonie folgen soll: so darf neben der Harmonie vom harten G nicht die Harmonie vom harten F stehen, nach jenem Verbot §. 46. Tonsetz. S. 59.

Diese Mittelstimm kann auch von dem vierten wesentlichen Gesange vorgetragen werden.

Diskant c h b a g f e d c
Mittelstimm e d c c b a g f e

Hier wird uns das weitwendige Feld der Umwendungen eröffnet, und die vierstimmige Tonleiter ist fertig:

Diskant c d e f g a b h c
erste Mittelst. e f g a b c c d e
zweite Mittelst. e d c c b a g f e
Baß c h b a g f e d c



Umwendung.

Distant	c	h	b	a	g	f	e	d	c
Alt	e	d	c	c	b	a	g	f	e
Tenor	e	f	g	a	b	c	c	d	e
Baß	c	d	e	f	g	a	b	h	c

Den Anhängern der blinden Vorurtheilen könnte vielleicht anstößig sein, daß der Baß die Secunde c nicht auflöse. Allein, die Uebelklänge lösen sich hier nach der Vorschrift des Schulbuches auf — Trotz demjenigen, der ohne hinlängliche Gründe widerspricht.

Beim zweiten Satz kann nicht G Hauptklang sein; weil die Unterhaltungssiebente wohl sich hinaufzu, wie das b ins h auflösen, aber nicht aufwärts steigen kann, und dies würde sich bei der Siebente f zum G ereignen.

Diese vierstimmige Harmonie muß in einen Birkel gesetzt werden

- 1) weil man mit dem steigenden und sinkenden Distant anfangen kann,
- 2) damit nur 16 Harmonien gesetzt werden, da die letzte Harmonie wieder die erste sein kann.



Jetzt ist auch noch übrig zu erörtern, was das erste Hauptstück die Tonkunst, gemäß der Ankündigung hiezu beitrage, und wie die Striche über und unter den Linien zu ersparen seien.

Im Bass-Schlüssel, der unentbehrlich ist, finden sich vier Töne von dieser Gattung das B, A, G, F.

Das B, A, G sind unfähig; weil der Diskant das Hauptgesang hierin nicht vortragen kann: b war zu tief, a zu hoch, auch das g überschritte die Gränzen.

Sollte, nach Angabe der Tonkunst, der Diskant in Violin-Schlüssel erscheinen: so war das g für diese Stimm noch passend, aber wie könnten die Mittelstimmen die Leiter von der Dritte h vertragen.

Der Bass aus dem F, und der Diskant aus dem f (aber in Violinschlüssel) wären zur pünftlicher Befolgung der Aufgabe zureichend, auch der Alt in der Leiter der Dritte a. Sogar der Tenor könnte diese Leiter ertragen, besonders an den Orten, wie in Frankreich und unserer Gegend, da der Chorton etwas tief ist. Nur der einzige Anstand äußert sich wegen dem Tenorschlüssel, worin das a über dem Striche zu stehen kommt. Die Tonkunst
hebt



hebt diesen Unstand §. 15. S. 7 und 8, da sie der Tenorstimm den Altschlüssel anweist, und unsere Bedürfnisse überhaupt nur auf drei Schlüssel einschränkt; im Altschlüssel aber ist für das *a* noch kein Strich nöthig — und siehe die Punkten sind erfüllt.

Welch unendlichen Nutzen eine solche Harmonien- und Leiterkenntniß bringe, wissen alle diejenige, die die erhabne Wendungen der Mittelstimmen, das Schmelzende in verschiedenen Gesängen lieben, und diese Kunst des reinen Sazes, des geläuterten wissenschaftlichen Sazes allen anderen niedrigen, pöbelhaften, geilen Musiken vorzuziehen im Stande sind.

Ein gebildetes Herz, ein richtiges Ohr, feine Fibern wollen nicht nur durch aufbrausende Stürme überrascht sein — zärtlich empfinden, im süßen Wahne getäuscht — aufnehmlich aller Vorstellungen, sanft dort, bald dahin gelenkt werden — mit bunten Mischungen der Farben — durch unvermerkte Pinselzüge — erhabne Schilderungen einsaugen, bis zur Ueberzeugung einsaugen, Täuschung für Gegenstand — Nachahmung für Natur ansehen — ist das Produkt, das von großen Geistern auf große Geister wirkt.

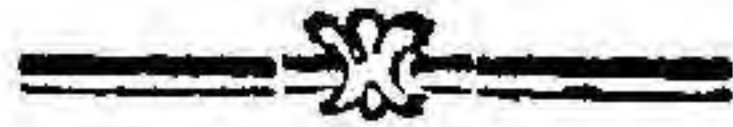


Ein roher Zusammenklang von gefühllosen Instrumenten, wobei sich der Bezechte Wütherich herumtummeln will — Musiker, die nur betäuben; Zuhörer die so lang gähnen, als nicht die türkische Trommel sie zur Aufmerksamkeit erweckt — Erstere entheiligen die Tonkunst, letztere müssen sich mit Unsauberkeit: Beide sind der Bemerkung unwürdig.

Nur, wo Gesang hervorleuchtet, dort ist der himmlische Wohnsitz des göttlichen Apollo, — dort, wo vereinte Gesänge Eintrachten stiften, — dort, wo Mannigfaltigkeit in besondern Gängen, edle Einheit im Ganzen herrscht — wo Harmonie glänzet und jede Melodie funkelt, thronen die Musen.

Dies soll also der Gegenstand aller Harmonienforscher sein, jede von den mitstreitenden Theilen durch eigene Schweifungen als Sonderlinge auszeichnen, im Ganzen aber die folgsamste Unterwürfigkeit dem Hauptklange huldigen und alles mit kräftiger Uebereinstimmung zum gemeinen Zwecke wirken zu lassen.

Erstummst du geißbeinigter Satir? — Niedriger Pasquillant! (einem verkappten Lasterer gehört kein anderer Nam) Ist die Geschichte der Tonleiter von zwei tausend Jahren her richtig? — Sind die
Grün-

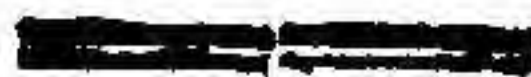


Gründe der Verhältnissen zureichend meine künstliche und natürliche Tonleiter zu unterstützen? — Ist die Entstehungsart einer, in vier wesentlichen Stimmen doppelt zurückgängigen neuen, unerhörten Tonleiter hinlänglich bewiesen? —

Ist gegenwärtige Entdeckung nicht der Fingerzeig zu unendlichen Phänomenen im Harmonienkreise? —

Aber was verleihr ich Worte — jezo kommt es auf eine Antwort an — vorher durfte er nur schimpfen.

Vogler.



Thätige
Geschmacks = Bildung
für die
Beurtheiler der Tonstücke.



Diese Musik gefällt mir — sie gefällt mir nicht — sie ist munter — nein, sie ist doch etwas melancholisch — es ist ein Kirchengesang — mich deucht gar ein Janitscharen Marsch: dies waren bisher so unbestimmte Ausdrücke, daß es endlich scheinen mußte, es wäre keine allgemeine Theorie für diesen Theil der schönen Künste möglich.

Indessen wurde eine Tonschule errichtet — was bedeutet diese? — Sollen vielleicht noch mehr musikalische Rechenmeister auf die Welt kommen, damit eine Abhandlung behaupte, die Quart sei eine Consonanz, und gleich darauf die folgende: nein sie ist eine Dissonanz — und so die Kramläden Makulaturpapier gewinnen.

Nicht wahr, der Mann hat in seinem Leben keine Oper gesehen, keinen Menuet gesetzt, er kennt die Tasten vom Claviere kaum, wie Don Antonio Eximeno, der doch eine Reform von allen klassi-



schen Tonschriftstellern, wenn es noch einen gegeben hat, vornehmen wollte? Nicht wahr, er kann schwätzen, versteht lateinisch, vielleicht gar Griechisch, erzählt uns von dem Wunderding dem Helikon etwas, deutet paar Finsternissen auf dem Monochord an? — Er wird hoffentlich Leute antreffen, die ihm nicht widersprechen können; denn die Musesöhne, die sich so geschwind in die Höhe schwingen, und den Parnass noch weit unter sich erblicken wollen, sind eben nicht unter jenen stoischen Schwiebögen oft spazieren gegangen. —

Nein! der öffentliche Tonlehrer hat komische Balleten und Trauermusiken, Operetten und Misereere gesetzt, in Mannheim aufgeführt, und sich auf dem Flügel wie auf dem Pantalon und der Orgel selbst hören lassen — er will (o eine laute Kezerei!) von allem, was im Tonreiche vorkommt, bestimmte Ursachen angeben.

Das war wohl etwas neues, was man in der Dichtkunst schon lang vergebens sucht, und allen schönen Künsten bisher mit vieler Dreißigkeit abgesprochen hat. Wenn er aber alle Schlupswinkel selbst ausgefrochen — wenn er (mit einem Worte) die Dichtkunst und die Wissenschaft der Größe mit einem goldgewürkten Bande zusammen fesselt — dann dürfen wir uns von seiner Bemühung etwas ver-



sprechen. Seine Schule entspricht wirklich schon seiner Ankündigung, ja sie übertrifft alle Erwartung. Nie haben wir so viele junge Turnierhelden, wie jezo, im eigenen Panzer auftreten gesehen; die sich auf die Bühne stellen, und einem Berliner Rezensenten den Handschuh mit stolzem Ritterblicke zuwerfen.

Sollen hiebei aber die Liebhaber solche Zuschauer abgeben, wie der Maroccanische Gesandte in der französischen Comödie zu Paris. — Dann war die Tonkunst keine Schwester von den anderen Musen, wenn sie nicht auch in einigen Grundsätzen mit ihnen überein käme — dann war die Musik, die allein den Geschlechtsnamen vom Musenberge beibehalten, nicht Gefühl erwekend, wenn nicht diejenigen, die für die Dicht- und Malerkunst eingenommen sind, auch dadurch und vielleicht noch mächtiger könnten hingerissen werden.

Ob die Musik mehr Bestimmungen annehme, als irgend eine von den schönen Künsten — hievon sollte jemand entscheiden, der alle im gleichen Grade besäße, und noch dazu ins Reich der Möglichkeit einen mehr als menschlichen Blick zu werfen wüßte: — bis hieher hat wenigstens ein Adept von dieser Art noch nicht existirt.



Wenn ein deutscher geboren würde, der mit dem Pinselschwung eines Mengs auch jene Cubos eines Leibniz verpaaren könnte — dann nähme vielleicht auch die Malerei eine mathematische Gestalt an. Dies ist also nur eine rohe Idee, die zu ihrer Zeit vielleicht noch reif werden kann.

So viel ist gewiß, daß alle Modificationen der Musik ihren Grund in der Natur haben; daß nichts willkürliches im Tonreiche sich vorfinde — und daß (wohl gemerkt) alle Schönheiten der Musik sich bestimmen, sich erklären lassen.

Man nehme diesen Sinn im eigentlichen Verstande, wie er muß genommen werden, nicht in einem schiefen.

Alle Schönheiten der Musik, jene, die schon da sind, lassen sich bestimmen und erklären; Grundregeln aber anzugeben, wodurch die individuelle Schönheiten schon zum voraus bestimmt wären, sind unmöglich:

1) weil die Schönheiten fast durchgehends durch die Aufnehmlichkeit des verschiedenen Geschmacks entstehen, daher in Deutschland, in Frankreich, in Engelland ein anderer Gusto herrscht als in Italien: die Natur aber und jene Regeln, die sich hierauf gründen, müssen unwandelbar sein;

2) weil



- 2) weil die Schönheiten in einer großen Combination auch nur einseitig sein können, insoweit die Schönheit mit der Verhältnißmäßigkeit in Vergleich kommt
- 3) weil die Schönheiten in der Abwechslung ihren Ursprung haben, und um alle Schönheiten zu bestimmen die Grundregel alle mögliche Combinationen schon müßte voraussetzen.

Das will so viel sagen: es lasse sich in der Oper vom vorigen Carnevale die Vorzüge bestimmen, warum jene Arie so allgemein gefallen habe, z. B. das Gesang, das sehr einfach gewesen, paar Halte, die darin vorgekommen, wobei der Sänger Gelegenheit gehabt, alle seine Zieraden auszukramen; der Contrast des fünften Tones G mit der Unterhaltungssiebente nach jener schwachen des weichen A, eben auch in jener harmonischen Austheilung der Stimmen; jene Schweifung des Gesanges in den Geigen; die Bewegung des Baß; die aushaltenden Waldhorne, wobei die Hoboen ganz kleine Solo hatten u. s. w. Hieraus folgt noch nicht, daß der Tonlehrer beim ersten Anblicke der Poesie, als ein ewiges Gesetz bei Verlust der Ehre dem Schüler befehle, er müsse hiezu Waldhorne und Hoboen auf die vorgeschriebene Art setzen: so



gefaße die Urie gewiß; eben so gewiß nicht, wenn er sie anders verfaße.

Wir behaupten aber, dem ohngeschadet, daß man Hauptschönheiten lehren könne, z. B.

Ein jedes Gesang muß deutlich sein, sich ohne Verwirrung ausnehmen und leicht behalten lassen.

Die Begleitung leistet treffliche Dienste, wenn zwei Stimmen, wie die zweite Geige und Bratsche in Dritten manchesmal aushalten, oder auch tänzelnde, springende Bewegung haben.

Bei aushaltenden Noten wird dieselbe Harmonie schwerfällig, die beim dreisten Anstossen aufmuntert. Im ersten Falle wird das Zeitmaß allmählich langsamer, im zweiten aber immer geschwinder; im ersten auch matt und leiß; im anderen Falle stärker und kraftvoller; ein scheinbarer Ungehorsam der untrüglichen Natur, der an den Orten, wo der Sinn der Worte, oder der Gegenstand des Ausdrucks mit übereinkömmt, von bezaubernder Wirkung ist.

Die Waldhorne erzielen durch ihr angenehmes Mitheulen eine Vollständigkeit, besonders, wenn man nur die guten und geläufigen Töne anzubringen sucht und alle gefährliche wie das f, a, b sorgfältig vermeidet.



Die Hoboen lieben die *b*; ihr Umfang von diesen runden Tönen, die weder wie die Gänse schnattern, was bei dem tiefen zutrifft, noch zu spizig wegen des hohen Triebß ausfallen, sind jene von *g* zu *g*.

Die Flöten lieben die Kreuz, ihr Umfang von feinen Tönen, die nicht zu dumpfig ausfallen, und nicht mehr Luft als Ton geben, sind von *c* zu *c*;

die höheren braucht man nur im großen Geräusche.

Wenn manchesmal die Fagotte in der Tiefe mitbrummen, und Dritten aushalten, doch so, daß sie nicht wohl unter das *g* sinken; wenn sie das Gesang, aber ein liebliches kein stürmisch aufbrausendes Gesang der Geigen um 8 Töne tiefer erheben, wie es von den Flöten um so viel höher geschieht, leisten die beste Wirkung. Nur selten ganz allein, oder zu tief dürfen sie gehen.

Die Trompeten und Pauken müssen wenig, aber mit Entscheidung sprechen.

In der Wahl des Tones, besonders, was die Geigen angeht, muß der Tonsezer sehr heiflich sein, und wenn ein Stück sich mit gleicher Wirkung in andere Töne höher oder tiefer versetzen läßt — dann



ist der geschriebene Ton nicht der eigentliche gewesen — Wenn man um 5 Töne in dem nächst verwandten versetzt: so kann der Affekt und die Schilderung manchesmal noch höher getrieben werden. Z. B. der Sopran singt eine Nachtarie im B und Betrübte im weichen G, diese kann der Alt süglicher im Es und weichen C singen; weil das düstere und traurige hierin stärker wird; gelinder aber und matter wäre gegenwärtige Versetzung ins F und weiche D; widersinnig ins D und weiche Cis.

Wenn die Singstimme schwach ist, oder mit buntem Vortrage sich auszeichnet: so darf die Begleitung nichts als mit Pausen untermengte leise Stöße, oder besser, fast unmerkbare Dupfer anbringen, ist sie aber stark und gar platt: so können kleine Kunstgewebe, Nachahmungen vorkommen, ja es ergibt sich ein offenes Feld, wo der Tonsetzer einen besondern, eigenen Satz in der Instrumentalmusik unterm Gesange der Hauptstimme mit vieler Mannigfaltigkeit ausführen dürfe.

Soweit u. d. m. im allgemeinen; beim vorliegenden Grundtext muß ein praktischer Tonlehrer tausend gewisse Bestimmungen, deren Befolg der Theorie getreu entsprechen wird, vorzusagen wissen.



Dies war eine strengmusikalische Entdeckung verschiedener Geheimnisse, kleiner Vortheile, die zu finden mancher viele Jahre vergebens strauchelte. Nun für die Liebhaber eine ästhetische Bemerkung.

Was Mannigfaltigkeit und Trokenheit, Einheit und Verwirrung sei, dies wird ein gebildetes Ohr leicht zu unterscheiden wissen.

Einheit und Mannigfaltigkeit müssen immer miteinander verbunden werden, und dieser Grundsatz bezieht sich eben sowohl auf die Noten als Töne.

Wenn ein Stück in einem Tone bleibt, gar keine Ausweichung einmischt: so verfällt diese Tongseinheit in eine ekelhafte Monotonie oder Eintönigkeit, die das Gehör beleidiget; harret es stets bei denselben Noten ohne aller anderen abwechselnden Bewegung; sind die Perioden stets dieselbige von 2 zu 2, von 4 zu 4 Schläge, lauter abgestuzte Sinne, und dies ohne Angabe noch eines besondern Ausdruckes, vielleicht den tändelnden Worten einer Soubrette, oder den komischen Caricaturen des drolligsten Paares Arlequin und Columbina zu gefallen — dann wird es Trokenheit — unerträgliche Trokenheit.

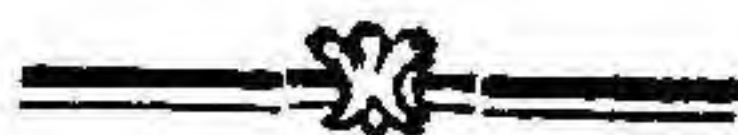


Hält aber das Stück in keinem Tone Stand; weicht es nicht nur ohne Unterlaß von einem Ton zum andern sondern auch in Töne aus, die nicht mehr im Bezuge stehen; und bald 3 Noten zu 2, bald vier zu 3 in verschiedenen Stimmen gegeneinander gesetzt — bald geschwind, bald langsam — liegen die Perioden unrecht; fängt einer im halben oder gar dritten Viertel des Schlages an, und dieß ohne Angabe eines besondern fast nicht möglichen Ausdruckes, eines veränderlichen Wahnsinns, eines chimärischen Traumes — dann artet diese Mannigfaltigkeit in Verwirrung aus.

So sind Mannigfaltigkeit und Tongeinheit von Verwirrung und Trokenheit entwickelt.

Hier zeigen sich die ersten Grundsätze, die die Rede, und Dichtkunst auch Malerei mit unserer Musik gemein haben.

Zu dieser Kenntniß tritt noch jene von der Ausführung mit bei. Auch Liebhaber merken, wenn ein Satz oft wiederkömmt, ob es eine bloße Wiederholung ist, oder ob er in mehreren Tönen bei verschiedenen Stimmen wieder erscheint, ob ihm auch ähnliche Gänge — zur Fortsetzung dienliche Gänge an der Seite stehen, ob alle aufbrausende und zarte Sinne hier in Verbindung miteinander



ander können gezogen werden, ob das Stück mit dieser Ausführung noch abwechselnd bleibe, ob es nicht zu lang oder gar zu kurz sei, ob die Rede wachse, daß es allmählig stärker werde, und im Schlusse alle vorherige entscheidende Punkte kurz gedrängt noch einmal, aber mit Nachdrucke bündig äussere.

Und dann gehen wir zum Ausdruck und zur Schilderung über.

Eine Musik, die nur die Ohren kitzelt, ist die geringste — es kann ein Menuet die Schönheit des menschlichen Körpers, des schlanken Wuchs, in galanten Wendungen des Tances zu zeigen viel beitragen — die Kriegsmusik, die nur betäubt, um den Angriff ohne kaltem Nachsinnen, gleichsam der Verwandten, Freunde, der zeitlichen Güter all, ja des eigenen Lebens vergessen — hüzig zu wagen — auch diese Musik hat ihre Verdienste. — Aber — sprechende Musik, die Beherrscherin des Herzens, Richter in über Freud und Traurigkeit, die sich in die Höhe schwingt, ins Geistliche erhebt — dies ist die Summe der Harmonie.

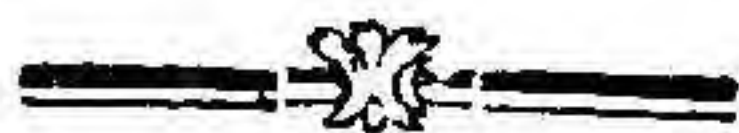
Unsere Töne auf dem Claviere und der Geige, können, der strengsten Mäßigung im Stimmen ohn- geschadet, nie in eine solche Gleichheit gebracht werden, daß c wie cis klinge, und dies ist ein Vortheil, den



den man bisher der Natur übelgenommen. Diesen Vortheil wegzuraumen, haben bisher viele unglückliche Zeitverderber tausend logarithmische Zahlen gesetzt; die Natur war ihnen aber ungetreu und hielt bei ihren ächten Gesetzen Stand.

Wenn die Töne einander gleich wären: so hätten wir, wie zwei Tonarten, so auch nur zwei Töne; da aber jeder Ton etwas eigenes hat, jenes C auf einer Orgel, die cornet gestimmt ist, die ich niemals gesehen noch gehört, doch meinen Ohren deutlich saget, daß es nicht D ist, obschon der einzelne Ton wie D vom Chorton klingt, sondern C ist, weil die Wohlflänge die Verhältniß des C verrathen — da das C prächtiger als D, das E schärfer als das muntere D, das Es dunkler als das stille einsame F ist — welchen Vorschub hat nicht der Tonsezer, sobald er mit sich wegen der Tonart, und dem Tone einig geworden.

Um die Leidenschaften zu schildern, um die Verfassung des menschlichen Herzens auszudrücken ist die Harmonie vor sich allein schon eher zureichend; um aber alle nur eingebildete Ideen mit lebhaften Pinselzügen zu malen gehört noch mehr Mischung dazu.



Die Tonarten theilen sich in zwei, in die harte, und in die weiche. Die harte, jene von der Natur begünstigte, wo die noch verhältnißmäßigen Laute ohne unser Zuthun sich beigesellen, ist kräftig, und stärker als die weiche, jene weibliche matte Tonart, die nur eine Combination der Kunst ist, und jene harmonische Unterstützung des natürlichen Dreiflangs misset. Je mehr sie die Töne schärfen und hiedurch entscheiden will; desto trauriger, bestemmter, ängstlicher ist ihre Wirkung. Die harte aber, wenn sie Schlußfälle schmiedet, tönnet bloß Ueberzeugung daher, siegt ohne Widerstand, das Herz fühlt eine Bezauberung: diesem zu Folge vernehme man nur die weiche Tonart z. B. mit ihrem siebenten und vierten Tone, die erhöht sind, wie niederschlagend; man höre aber das harte C mit seinem fünften Tone dagegen; wie herzerhebend ist das Resultat?

Die Liebhaber brauchen nicht die Töne zu lernen, wir suchen sie nur an jene Empfindungen zu erinnern, die ohne dieser gründlichen Kenntniß hundertmal rege geworden, und noch alltäglich rege werden. Man soll sich nur angewöhnen, der Beurtheilung immer die Verhältnißmäßigkeit zum Grunde zu legen. Es darf auch jemand von einem schleppenden Zeitmase, von Menuet im $\frac{3}{4}$ Takt Liebhaber



haber sein, daraus folgt aber nicht, daß man eine solche Bewegung loben könne, wenn sie mit Worten verbunden ist, die nicht an den Carneval Antheil nehmen. So hört mancher gern die Hoboen, jener gern die Flöten, und der Ruf dieser Töne preßt bei solchen bethörten Anbethern schon lauten Beifall aus, ohne zu wissen, in wessen Dienste diese Nebendinge stehen, ob jezo das Gehör oder das Herz urtheilen solle. Dies ist im kurzen einer der größten Fehler bei durchgängig musikliebenden Kunst-richtern; weil jeder seinen Geschmack als den Grund des Schönen ansieht.

Auch Sinfonien, Instrumentalstücke, die keinem gewissen pantomimischen Ausdrucke, den Worten ohnehin, nicht untergeordnet sind, können bedeutend werden. Ihr Gang muß originell, ihr Schwung Adlerschwung sein — niedrige Herablassungen und pöbelhafter Zeitvertreib gehört da nicht hin. Ist auch ihre Sprache unbestimmt: so sind ihre Züge so einnehmend (es versteht sich von gut zeichnenden Meistern) so aufnehmlich aller Bildern, wie das weiche Wachs in den Händen eines Modlers. Solche instrumentalische Sinfonien, die allerhand Farbenmischungen auftragen, gleichen einer willkührlichen Landschaftsmalerei, die ohne Wissen des Erfinders einer gewissen Landschaft nach-
kom-



kommen kann, einer von freien Stücken entworfenen Skizze eines alten Mannes, die mit einem ungesenen Original vielleicht genau übereinstimmt. Ueberhaupt aber leisten solche Sätze schon der eignen Bestimmung ein Genügen, wenn sie nur ein Ganzes vorstellen, wenn eine planmäßige Ordnung darin herrscht, wenn sie fließende Reden sind, die nicht immer mit Hypotyposen angepropft sein müssen. Welcher Rezensent, besonders vom wollüstigen Publikum in Italien, und unsern geästeten Kunst-richtern, sieht Gründe — hinlängliche Gründe ein — An manchen Orten hat ein malerischer Tonsezer schon gewonnen, wenn das Uhrbild nach dem Geschmacke des Publikum gewählt worden. Schreibe man nur eine empfindsame Scene in Wälschland — da wird jedermann gähnen und auf einen tändelnden Rondo passen, hingegen bei uns wird eine solche weibische Galanterie nicht von dieser Wirkung sein. Es ist durchgehends mißlicher, eine Kirchen- als Opernmusik zu setzen — sei auch das Publikum empfindsam: so ist doch das profane, das sinnliche im allgemeinen von stärkerer Wirkung, als das Erhabene — der Körper setzt die Verrichtungen des Geistes, die Belustigungen der Seele unter ihr Verdienst, und die Nahrung des Schmeerbauches überwiegt. Ein thätiger Beweis, warum die

größ



größten Geister des Jahrhundert, die Gott geweihten Opfer, die nur zwischen den geheiligten Schwebögen düfteten, weniger bekannt und vielweniger berühmt sind, als jene, die auf der geilen Bühne dem eitlen Wahnwize eines vorübergehenden Zephyrenhauches gehuldigt haben. Wo bleibt nun die richtige Bemühung, der ächte Vergleich, die wahre Verhältnißmäßigkeit, jedes mit eigenem Maßstabe abzumessen? — Sind nicht tausend Nebenumständen, die papierne Häusergen für massive Gebäude verkaufen? So ungleich sind die Urtheile: so schief die hierüber gefaßte Meinungen, daß ein über Partheilichkeit erhabener Meister nur für Zeitvertreib sich lauter solche Rezensionen, wie die Feenmährgen erzählen lasse. Wo denkt jemal ein schlüpfriger Zuhörer an den Ausdruck, an die Philosophie des Ganzen, wer weiß den ganzen Zusammenhang? Einst hörten die Deutschen singen, ohne zu verstehen: was! Man kleidete Frauenzimmer an, um auf dem Theater Concert zu geben; denn sie ließen die Zuschauer lang vergessen, daß sie im Opernhaus waren. Jezo aber, da endlich die Deutschen nach und nach auch nationalisirt werden, metamorphosiren die Wälsche jene herrliche Opern des Metastas, ohne einigen Zusammenhang, willkürlich, am Anfang und Ende gestutzt, zu musikalische

Alfa



Akademien, der Sinn der Handlung fällt weg: man hört die *Urie bell idol mio* singen, ohne daß eine Seele auf dem Theater noch miterorscheine; (wir verschweigen bloß aus Bescheidenheit das Theater). Also, Ausdruck ist die Seele der Musik, wenn sie spricht, wenn sie entscheidet, rührt, das Herz erweicht und es sich zueignet — dann hat der *Orpheus* seinem Zwecke gemäß gehandelt. Wir könnten wohl, aus dem innersten Harmonienreiche noch bestimmtere Ursachen angeben, allein wir haben es mit Liebhabern zu thun, und verspahren solche individuelle Anmerkungen auf unsere Betrachtungen in der Monatschrift. Hier begnügen wir uns nur, eine allgemeine Theorie festzusetzen, die auf die Praktik ihren wirksamsten Bezug hat, wie wir bisher vom Ausdrucke der Leidenschaften schon gesprochen, und ferner vom Gemählde der Gegenständen erläutern werden.

Wenn der Ausdruck der Leidenschaften auch stark ist: so nehmen wir Antheil an der Freude oder dem Leide des Schauspielers; ist aber das Gemählde richtig, werden die Bilder mit Tönen lebhaft geschildert: so sind wir nicht mehr unser. Die Gewalt der Harmonie erhebt uns in die Sphäre, wir hören die Engel singen — wir singen mit — dort schimmert der Glanz des Allerhöchsten, wir sind



ganz verblendet, vom Glanze verblendet — nach
 Willführ des mächtigen Harmoniker verblendet —
 will er es der allmägende Tonschöpfer: so fallen,
 rollen, rumpeln wir in den Abgrund, in die Tiefe
 der Tiefe — wir hören die Teufel heulen, mit Ver-
 zweiflung heulen, — das Ebentheuerliche — sind wir
 nicht vielleicht selbst — es war nur eine Täu-
 schung, eine hinreissende Täuschung, die uns die
 Kräfte des Verstandes benahm, bloß um mit dem
 fühlbaren Herzen, fühlbar zu denken, statt denken,
 zu fühlen — und was schafft noch mehr die Har-
 monie, die gewaltsame Mark und Bein durchdrin-
 gende Harmonie? Ja nicht nur Töne, sondern
 auch Noten, nicht nur schmelzende Töne, sondern
 auch hin und her bewegte Noten, neue combinirte
 Geschöpfe stehen hier aus ihrem Nichts urplötzlich
 zum Befehle da. Das Aug, das rieselnde Tro-
 pfen, stürmende Fluthen, aufthürmende Wellen
 vor sich sieht, wird zum lauterem Ohr, dem die
 Töne daher rollen, geschwinde Noten abprellen,
 und ganze Tonleitern hinauf und herunter lodern,
 die durchkreuzende Wassertwogen sind jezo, in der
 Mitte ineinandertwiegende Bewegungen, wo Töne
 der obern Stimme tiefer, und der untern Stimme
 höher werden, die wüthend saufenden Winde, sind
 jene



jene Instrumenten, die mit einer Verstärkung das Ohr durchschneiden — der gewaltige Donner verheert die ganze Atmosphäre, raffelt den ganzen Umfang durch, des feurigen Himmels: so tobt eine schröfende Tonreihe im Umkreise der rauschenden Stimme, durchknattert alle auch jämmerlich pfeifende Instrumenten. — Dies muß unser Augenmerk sein, wann wir beurtheilen wollen; streng zergliedernd müssen wir die Berrichtung aller einzelnen Theilen übersehen, und daher auf die Wirkung des Ganzen schließen. Je combinirter die Ideen, je zusammengesetzter die Schilderung, desto schwerer ist sie für den harmonischen Maler, desto schwerer für die Aufnehmlichkeit unsers Ohres. Das ist auch jener Vorzug, den uns Deutschen die Italiäner nicht streitig machen, worin sie weit unter uns erniedriget sind: die musikalische Malerei. Vielleicht hat unsere getreue Balladenmusik, weil wir doch im instrumentalischen Saze und Vortrage das äußerste unternehmen, uns vom pantomimischen Ausdruck hieher zur sprechenden Musik noch handvester gemacht. Ist nicht vielleicht auch unsere Sprache, die weniger gesangmäßiges, weniger Monotonie in den Endungen, wie die Italiänische mit ihrem a, o, e verursacht, an dieser Charakteristik schuld?



Leute, die nicht von einem kochenden Genie erwärmet werden, kalte frostige Gehirne sind fast selten ausnehmlich dieser Zauberkraft. Sie lachen, wenn ein anderer getäuscht oder überrascht wird. Sie fühlen nicht mit, sind nicht gestimmt, mit den Schauspielern, mit dem Tonsezer zu empfinden. Sie betrachten diesen ästhetischen Zusammenhang, wie wir eine Chinesische Schrift gern sehen, deren bunte Mischung von Zeichnungen uns gefällt, deren Verstand uns ein Geheimniß ist; und so fällen jene Urtheile — o der schiefen Urtheile! Erreicht eine Schilderung den äußersten Grad der menschlichen Fähigkeit, dann steht solch ein Lappländer ungerührt da, macht komische Grimassen, verwundert sich über jene Geiger, die mit Kopf, Hand und Arm beschäftigt sind, lächelt jenen Contrabaß an, der in der Hände eines geschickten Spielers mit Kräften und Vortheilen herumgetummelt wird — was denkt er? — Vielleicht glaubt er, sie seien von Sinnen gekommen. Dies sind auch im moralischen Sinne elende Charaktere, die nicht fühlen, keine Menschenliebe besitzen, an Nichts Antheil nehmen, und der menschlichen Gesellschaft als faule moderne Glieder zu Last fallen.



Die Enthusiasten jene schwärmerische Brennspiegel, die von paar Sonnenstäubger kaum erhitzt, ganze Palläste der Großen in helle Flammen setzen, sind weniger, als die unempfindlichen Gemüther, fähig, ein gegründetes Urtheil zu fällen. Sie sind zu aufnehmlich der geringsten Schönheit, das strenge Nachsinnen fehlt ihnen — ungedultig, nur einen Augenblick die auffallenden Töne mit ihrem Gegenstande in kalten Vergleich zu ziehen, verschwenden sie ihren lauten Beifall, und laufen Gefahr, dasjenige noch in die Acht erklären zu müssen, was sie für eine goldene Bulle schon ausgeschrien haben. Eine hüpfende Bewegung der Geigen, die mit dem Riten des Arlequins ziemlich übereinkömmt, wenn schon die zum Grunde liegenden Worte vom büßenden David entnommen sind — paar Donnerschläge von den Kriegsinstrumenten, die die Kirche erschüttern, wenn schon der Priester voller Andacht Gott um Barmherzigkeit im Kyrie anfleht — sind zureichend, daß dem Enthusiast das Blut in gichterische Wallung gerathe, und der Mund, wie eines Besessenen, Dinge daher geeifert, was er selbst in frostiger Betrachtung für die Sprache der himmelsstürmenden Riesen halten würde. Er überlegt nicht, daß jene Bewegung zwar im komischen Bal-



lete treffliche Diensten leisten könne, hier aber un-
recht angebracht sei; daß dieses Schröfgetöbß beim
erzürnten Jupiter in der Oper besser stünde, daß
aber der Zuhörer beim Miserere in ganz anderer
Verfassung sich befinde; daß beim Kyrie der Pracht,
nicht aber der Zorn Gottes dem Ausdrufe zum Ge-
genstande diene. Dies ist die wahre Beurtheilungs-
kraft, die Orte von Orten, Leidenschaften von
Leidenschaften sündert — immer die Spur der Ka-
rakteristik genau befolgt, und von allen Kleinigkei-
ten untäuschbar bleibt. Solche unrichtige Köpfe,
solche mit Ländeleien fangbare Geistergen, gleichen
den gekleideten Affen, die mit Heldenthaten sich
bis zur äußersten Verwunderung auszeichnen wer-
den, nur werfe man keine Nüsse auf den Boden;
denn der General wird wieder Aff, und der Com-
mandant wird Nüsse aufbeissen.

Auf diese Art aber könnte gar eine Musik, die
schon schön war, wieder häßlich werden? — Das
geschieht sehr oft.

Wie ist es, wenn ein unverständiger, der ein
Bild mit einer goldenen Kame, halb mit Berliner-
blau, halb mit Wienerroth übertünkt, erblickt —
wenn er überrascht, voll Verwunderung in die grö-
sten Lobsprüche ausbricht? — Dann kommt der Ken-
ner,



ner, mit langsamen Schritten nähert er sich: ei, ei, hier ist keine Mischung der Farben, dies heißt nicht gemalt, sondern grundirt — es findet sich keine künstliche Zeichnung vor, wären es nur nicht lauter Mißgeburten, alle Figuren — sieh, hier ist der Arm zu kurz, dort der Fuß zu lang — welche eine kolossäische Figur ist jene, die gar nicht zu den anderen paßt — wo bleibt der Affekt — Schade, daß das eine Schilderung von einem Vorgange aus der Erlösungsgeschichte ist, man könnte herrliche Parodien anbringen, u. s. w. Was wird unser Enthusiast sagen — nicht wahr, es wird ihm dafür ekeln, eben als einem Betrunknen vor dem herausgebrochenen Wein, den er doch so begierig hineingesehen hatte.

Eben so ist es in der Musik. Manchmal fällt einem Kunstrichter diese oder jene Bewegung auf, er lobt das Stück wegen einer sehr zufälligen Schönheit, die mit dem Ganzen in demselbigen Bezuge steht, wie die goldene Nabe mit dem Bild. Er merkt nicht, daß keine Ordnung obwalte, keine ächte Schilderung, nicht die mindeste wahre Nachahmung der Natur sich vorfinde: daß das Gesang an sich zwar noch erträglich sei, aber der Harmonienfatz — jenes Wirrwarr von begleitenden Stimmen — der unbedeutende Bass — jene unrichtige



Tonfolge — o der Ausweichungen, da die Töne wie vom ab- und zunehmenden Sturme eines scorbutischen Geblütes wütig herumgebeutelst werden — ach die monotonischen Schlußfälle, die das arme Ohr ärger als die bittersten Brechpulver kuranzeigen! — was sagt nun der Herr Tonrichter — er erröthet!

Es will also viel sagen — urtheilen. Soll man dann selbst im Stande sein, erst Meisterstücke zu setzen, eh man anfangen zu urtheilen? — All unsere Betrachtungen in den monatlichen Lieferungen zielten bloß dahin ab, um auch den Liebhabern einen richtigen Geschmak zu bilden, um ihnen das wahre Standort, den eigenen Gesichtspunkt zu zeigen, wie man ein Tonstück mit Feinheit beurtheilen solle. Wir verbinden das Aesthetische, mit der Psychologie der Musik, und bringen die Harmonienkenntniß mit der Fühlbarkeit des menschlichen Herzens in die strengste Eintracht. Ein jeder Tonliebhaber wird zu einigen Gründen wenigstens gestimmt sein, und die Rezension vielleicht auf einer uns unvorgesehenen Seite brauchbar werden.

Daß man, von allem in einer vorliegenden Musik, bestimmte Ursachen angeben könne, ist unsere Monatschrift der thätigste Beweis; nicht nur jene Tonstücke, die unser Meister oder wir nach seiner

Rich-



Richtung verfaßt haben, sondern auch alle andere von verschiedenen in Süd und Nord vertheilten Meistern gesetzte Musiken werden bis aufs innerste Mark zergliedert.

Daß man auch Hauptschönheiten einem Schüler im allgemeinen schon beibringen könne, ist oben ein Beispiel von lauter gewissen Vortheilen vorgekommen. Daß man aber alle mögliche Schönheiten schon voraus, aufgethürmt, könne, wie in einer endlichen unüberschreitlichen Zahl, vorlegen; dieß ist unmöglich; und allen Philosophen, die Combinationen, ihre Reihe und Fortschreitung kennen, längst handgreiflich gewesen.

Je einfacher, mit dem Gegenstande harmonirender, auf die edle Simplicität der nackenden Natur bezugvoller eine Sache im Felde der schönen Künste ist, desto allgemeiner, desto dauerhafter ist der Beifall. Welche Nation, welches Zeitalter wird die Medicaische Venus aufhören, für ein Meisterstück zu halten? Auch wir haben in der Musik gleiche Beispiele aufzuweisen. Ein Stabat mater, der geistliche Hymnus, die Operett *la serva padrona*, zwei glückliche Geburten eines unsterblichen Pergolesi bleiben immer dieselbigen. Es war ein günstiges Geschick für ihn, daß er der erste war, der beide setzte; allen Nachfolgern ist der essentiellste Saft schon



weggenommen, und, wenn auch ein großes Genie noch gebohren würde, das mit den Flügeln der Kunst bewafnet, in die Höhe weit ober Pergolese sich schwünge, von seinen Gefängen nicht das mindeste wüste, frei vor sich eine Melodie schuf: so würde doch dasjenige, was in späteren Jahren originell gezeugt worden, unterliegen; nur deswegen, weil die Bearbeitung desselbigen Stoffs, insofern sie sich der Natur nähert, in vielen einander gleichkommen muß. Pergolese hat auch sehr viel, aus bloßem Antrieb der Natur gesetzt, und hiemit gewonnen; sein rohes Genie aber viel gewagt, und dabei den ächten Punkt der Wahrscheinlichkeit im Stabat mater elendig verfehlt; wie es unsere Rezension deutlich zeigt: das ist eine Antwort auf jenen flatterhaften Satz, daß bloßes Genie, Regellos, große Meisterstücke zeugen könne, und die Kunst den Schwung hämme. Die Operett *la serva padrona* hat gleichen Werth in Ansehung der verhältnißmäßigen Bearbeitung, allein ungleiches Glück. Unsere Ohren sind jezo schon viel heitlicher geworden. Es gibt freilich die Befolgung, ja das Dasein der nackenden Natur in unsern Werken der Bühne den Ton, allein die Kleidungsmode wechselt alle Jahre, und deswegen hält sich jezo selbst eine Opernarie kaum zwei Carneval. Das Glitterhafte ver-



verfliegt in einem Jahre, und, was vorigen Winter angeboten ward, erwecket jezo Eckel. Nur ein gauchlicher Hutschnitt, eine neue Façon, die fliegenden Bänder und Federn an die Hauben anderst zu stecken, empfiehlt jezo. So kann ein Kapellmeister bei jeder neuen Aufführung, wenn er die Tonstücke weniger Jahrhunderten genau kennt, auch von seinem Werke den Beifall ausrechnen, wie lang er andauern werde. Ein paradoxer aber wahrer Satz. Hören wir nur jene uhralten Miserere von Allegri und Baji päpstlichen Sängern, die alle Jahre in der Charwoche zu Rom mit größtem Beifalle noch aufgeführt werden; jenes Improperium vor Palæstrina einem Kapellmeister zu St. Peter vor 200 Jahren; jene 50 italiänische Psalmen Davids von Marcello einem venetianischen Patrizio in Musik gesetzt; jene vierstimmige Gesänge beim heiligen Grabe von Valotti Kapellmeister zu St. Anton in Padua; jenes 16 stimmige Dixit Dominus von vier Chören Singstimmen von Pittoni, das alle Jahr von beinah 100 Sängern an St. Peters Tage in selbiger Hauptkirche vorgetragen wird, wozu bloß eine verhältnißmäßige Unterstützung von Orgeln und Bässen beitrith. Diese veralten nicht; zergliedere man sie — hier spricht die ungeschmünkte, unbefleidete Natur — diese hält an, diese wird immer das nach 100 Jahren



ren sein, was sie vor zweihundert schon war. Warum wollen die heutigen Kapellmeister nicht mehr ohne Instrumenten Kirchenmusik setzen, warum führen bei ihnen nur die laufende Geigen die Sprache, welcher Vorzug wird den Blasinstrumenten eingeräumt, daß sie sprechen, und die Singstimmen Zuhern sind? Wer verlegt sich mehr auf ein Quartett von vier Singstimmen, da doch ein so wesentliche Harmonie jedem Zeitalter und allen Nationen ohne Unterschied zur Bewunderung fortharret. Wenn ein Kapellmeister von solcher Stärke dem tändelnden Geschmacke nachgiebig, wenn er von seiner Größe sich herablassend, Vergleiche, Zergliederungen anstellen, und etwas galant sein wollte — dann wäre möglich, auch einen Versuch zu wagen, ob nicht eine solche Oper in Wälschland, Frankreich und Engelland eben diese Wirkung thun müßte wie in Deutschland, ob nicht wenigstens jene empfindsame Herzen, deren Geschmak geläutert ist, die zur Aufnehmlichkeit einer wahren dauerhaften Schönheit gestimmt sind, immer mit demselbigen, ja mit anwachsenden Vergnügen dasselbige mehrere Jahre hindurch, und in den entferntesten Ländern ein solches Produkt würden anhören.

Wir wollen hier weder eine theoretische Kenntniß von dem Begriffe Geschmak noch vom Begriffe
 fe



fe Schönheit setzen; wir versprachen eine thätige Bildung für die Beurtheiler, und suchten die Allgemeinheit eines bei verschiedenen Zeitaltern und bei verschiedenen Nationen gefälligen Werks, eben so, als eines möglichen dauerhaften Systems, mit der Freiheit eines große Combinationen setzenden Genies zu verbinden; um eben so wohl einem barbarischen Unglauben, der ein wildes Ohngefähr annimmt, als einem piguottischen Aberglauben, der Regeln mit Regeln häuſet, einen billigen Einhalt zu thun. Es ist leider noch zu unbestimmt, welche Regeln aus der Natur hergeleitet, von der Erfahrung abgezogen, und mit dem physikalischen Effekt in der Aufführung harmoniren. Es klingt freilich ein wenig ruhmredig, wenn wir unser Schulbuch und die hieraus abstammenden Betrachtungen unserer Tonschule den Tonliebhabern anempfehlen wollen. Allein, wer sieht nicht ein, daß wir Deutsche in einem vom Stolge verblendeten süßen Wahne dahin geschlummert haben — schnaubend nach dem Beifall unserer Landesleuten, bauten wir einen eigenen Parnassus — unbekümmert, ob noch auch bei den wollüstigen Schwelgern nicht die Heiligthümer und die Altäre des goldenen Jahrhunderts begraben liegen, wandelten wir getröst unsers Wegs fort — eben, als wenn Deutschland, und Welt eins wär.



Defnet also ein wenig die Augen, schaut euch um die citirten Uhybilder um! — Liebe Landleute, be-
 seht euch im Spiegel, ob auch ihr dergleichen Meis-
 ter oder Produkten zählet — Reiset nach Italien —
 aber nicht — um die neue Moden wie die Kränier
 von der Messe, jene Verkappungen der verjüngten
 Helden heraus mitzubringen — sondern sucht die
 Alterthümer, stellt Vergleiche an, wie in unsrer 5.
 6. 7ten Lieferung der Monatschrift mit zweien Urien
 über dieselbigen Worte geschehen. Nicht nur die Ei-
 genliebe, die Befolgung des Privatfinns, der bloß
 was ihm dünkt, für gut ansieht, sondern auch die
 einseitige Beschauung großer combinirter Werken
 leitet von dem wahren Pfade ab, und verführt zu
 Thorheiten.

Wie oft erhält ein gemeines Gefang, das dem
 pöbelhaften Gassenliede gleicht, den Preis, wenn
 das Ganze mit unendlichen Abscheulichkeiten ange-
 füllt ist? Unterscheidet man wohl das Verwirrte
 vom Gelehrten, das Erhabne vom Niedrigen, das
 Einfache vom Trockenen. Hassé, der einzige Deut-
 sche, der den italiänischen Operschreibern, den
 Lorber muthig vom Haupte gerissen, der, als Ze-
 lemann ein verdienstvoller Kapellmeister in Ham-
 burg, und der große Organist Händel sich aus-
 zeichneten, immer mit den Wälschen sich herum-
 schlug,



schlug, und nur zu siegen gewohnt war, dem ein feuriger Gluck, ein melodischer Misliwetcek, ein beliebter Maunann, ein galanter Schusser gefolgt sind; dieser Hassé gab unserm Meister, dessen Kirchensatz er mit Vergnügen angehört, eine unvergeßliche Regel: *che la Musica sia chiara non confusa, ma sublime e non popolare*. Dies ist auch der einzige, der in Wälschland den braven vaterländischen Namen trug, als ein sanfter Braun in Berlin sich hervorthat. Wer mußte nicht gerührt werden, wenn man die zwei Alten, einen 80 jährigen Vallotti in Padua und einen 75 jährigen Hassé einander gefühlvoll umarmen sah, da Hassé nur immer Kirchenmusik von Vallotti hören, und Vallotti nur Hasséns Opernmusik wollte aufgeführt wissen — welche zärtliche Harmonie zwischen solchen musikalischen Asceten, gleich als wie zwischen einem General und Admiral, die in den Hauptgrundsätzen der Kriegskunst miteinander übereinkommen, nur, daß jeder sein eigenes Feld hat. Dörften wir doch auch einmal einen Deutschen an jene Stelle setzen!

Sobald unsere deutsche Bemühungen im Tonreiche mehr Richtung erhalten; sobald auch die Beurtheiler, die, vielleicht durch das Lob oder gar thätige Belohnung, den aufkeimenden Harmoniker aufzumuntern im Stande sind, einen geläuterten



terten Geschmack erhalten — dann können wir auch auf große Produkten rechnen.

Wie ein unbändiger Waldstrom, so riß bisher jenes rasende Vorurtheil die getäuschten Zöglinge mit fort, das Gelehrte in der Musik zu suchen.

Das Gelehrte besteht in mannigfaltigen Combinationen, im künstlichen Gewebe, in naifen Wendungen, in betrügerischen Ausflüchten, wodurch das Gehör in stäter und gleicher Aufmerksamkeit erhalten wird. Was verstanden aber bisher die Deutschen unter dem Worte: gelehrt? Nicht wahr, eine unsinnige Abweichung vom natürlichen, verzerrte Uebergänge, mit Haaren beigezogene Ausdrücke — Schilderungen, die von einem äußersten Grade des Tragischen gleichsam in die Komik überschnappten — die fortrollten und dem betäubten Zuhörer nicht das mindeste frohe Andenken einer einzigen sprechenden Melodie zurückließen, so, daß man das traurige Sprichwort hier benutzen könnte: *transit memoria cum sonitu*.

Dies sind die Früchten eines allgemein verdorbenen Geschmacks, daß man sich muthwillig Astersziele vorstecke, und hiedurch die arme Natur mißhandle, ihre Vortheile wider sie anwende, und
mit



mit täglichem Sinnen und Trachten nur sich bestrebe, weniger als Nichts zu thun.

Deutsche! Wir sind nicht mehr jene barbarische Völker. Die schöne Künste blühen unter uns stündlich mehr und mehr. Unsere Sprache wird harmonischer. Selbst Haße hatte in seiner Jugend deutsche Worte bearbeitet, da er aber die wälsche Sprache zu verkosten anfieng, verließ er, nach eigener Aussage, die unsrige. Er glaubte, es sei gar nicht möglich, daß sie in sprechende Melodien eingekleidet würde, und unser Mannheimer Tonlehrer mußte in Italien manchemal, vom allgemeinen Bitten überwunden, in großen und glänzenden Gesellschaften von seiner Composition eine deutsche Arie absingen: sie stuzten außerordentlich; weil sie, besonders etwas singendes, von unserer Muttersprache nie vernuthet hätten.

Es fehlt nun an theoretischen Kennern, die die Praktik mit verbinden. Wollten nur die Ungläubigen einmal sich durch thätige Beweise überzeugen lassen, daß das geringste Gassenliedgen seine sichere Bestimmung aus den tiefsten unumstößlichen mathematischen Gründen annahme. Daß im Reiche der Möglichkeit, zwischen dem Großen

E

und



und Kleinen, zwischen den äußersten Gränzen des nur möglichen Contrastes eine ungeheure Anzahl von allmählig vermittelnden Stufen hergehe; daß die Kette der Geschöpfe zu einander, der Bezug der Produkten auf ihre Uhrquelle, eine pure lautere Harmonie ist, wie jene der zwei wohltonenden Klängen, die ungebethen, sobald ein einziger Grundton angeschlagen wird, in den nächsten verhältnißmäßigen Wurzelzahlen sich deutlich hören lassen, oder, wie jener Grundton, der zu zwei gegebenen harmonischen Antheilen in der Luft sich beigefellet. (il terzo suono.)

Fassen wir also den richtigen Schluß,

daß 1) der Grund der Harmonie, der Wohl- und Uebelklängen, wie sie jezo vorgetragen werden, in der Raum sein unmittelbares Dasein habe, wie zwei mal zwei vier ausmachen,

daß 2) alle Regeln die hieraus richtig gefolgert werden, der ungetäuschten Empfindung eines rohen Ohres entsprechen müssen,

daß 3) von erfahrenen Tonlehrern auch Regeln für die Ordnung, Verhältnißmäßigkeit,
Ne.



Relation, Bezug, u. d. m., der Praktik zum gewissten Vortheile, können gegeben werden.

daß 4) ein erfinderisches Genie immer Freiheit habe, vermittels neuer Versetzungen, dem Veränderung liebenden Gehöre zu schmeicheln,

daß 5) noch von geprüften und beliebten Tonstücken sich praktische Vortheile zum Nutzen der Tonschüler abziehen lassen, die in veränderter Anwendung wieder neue Geschöpfe werden können, und

daß 6) bei Beurtheilung oder gar richterlichen Untersuchung eines Tonstückes, nicht ein Privateigensinn entscheiden, nicht eine einseitige Schönheit empfehlen könne, sondern das Ganze von allen seinen Theilen, und alle Theile vom Ganzen die Bestimmung erhalten müssen.

Man setze sich nun in den Akademienfale und höre aufmerksam einem Stück zu — man vernehme auch die Zergliederung, wie in unserer Monatschrift, darüber — ob das Ganze, das Tonstück als Rede ordentlich geschrieben, ob die



Karakteristik der Leidenschaften zum Herzen spreche, und die Gemälden: Schilderung die Phantasie erobere — dann wird der Tonsezer neue Bahne im geistlichen Schwunge, wie in der Milchstraße, beflügelt durchsetzen — dann wird der Liebhaber — der Mitarbeiter — der bei der Aufführung getreue Gespahn des Dichters, die Natur belauschen, ihre Spuhren verfolgen, mit dem musikalischen Dekorateur, zauberische Reisen vornehmen — dann erst den süßen Nektarwein verkosten, den der glückliche Harmoniker selbst gepflanzt — Deutsche! frohe Deutsche — welche Umbildung? —



Zergliederung

der

D u b e r t u r e

zur

Tragödie: Hamlet.



Et tu fili mi Brute? — sagte einst der blutende Cäsar zum niederträchtigen Brutus, als unter zwanzig Stiche seiner Feinden auch mit jenem Schwerte er verwundet wurde, daß er großmüthigst ihm an die Seite gesteckt hatte.

Auch du mein Sohn Brutus?

Noch funkeln keine blanke Schwerder gegen unsern Tonlehrer; aber Stiche — Stiche, die das Herz verwunden müßten, wenn ihm nicht schon eine zähe Haut der Unempfindlichkeit gewachsen wäre. — Stiche sind es, die mehr schmerzen, als jene Nadeln der Gemahlin des Antonius an dem fühllosen Haupte des ermordeten Cicero — Stiche, die von dem eigenen Stahl unsers Meisters herrühren, die in seiner Werkstatt gewezet wor-



den — diese hönischen Etiche pressen dem musikalischen Diktator dieselbigen Worte aus: auch du mein Sohn Brutus?

Undank gewohnt — mit Beleidigungen überschüttet, von eben denselbigen Personen, die all ihre Wissenschaft ihm zu verdanken haben, die mehrere Jahre in allen Bedürfnissen von ihm entschädigt worden, von eben denselbigen verachtet — fährt er immer fort, ohne Eigennuz jeden zu lehren, zu weisen, der nur zu ihm kommt.

Noch nie ist es ihm eingefallen, sich zu vertheidigen.

Dort schwärmt ein musikalischer Stutzer, ließt alle Kenntniße zusammen, die er unserm Meister abgeborgt hat, schmirt ein Wirrwarr von Rezensionen, giebt ihm die Ueberschrift: Etwas von und über Musik, und, da er sich Sünde fürchtete, grad sein Muster anzupacken, bringt er doch in einer Wendung soviel bei, als wenn jener bloß Theoretiker wäre.

Hier in Mannheim selbst (jener wohlmeinender Weisung eines Freiherrn v. Geramingen in den Rheinischen Beiträgen, wie man die patriotischen Werke beurtheilen solle, ohngeschadet) tritt der Mann



Mannheimer Dramaturg auf, bringt aus unserm Gesetzbuche eingebildete Canones hervor, und will die Bogler'schen Zwischenspiele, die zur Tragödie: Hamlet besonders gesetzt werden, öffentlich verlachen.

Hier sind seine eigene Ausdrücke:

Zwischen den Aufzügen war auf dem Comödienzettel, dem Stück angemessene Musik versprochen worden. Vermuthlich hat man sich bei Auflegung der Noten vergriffen; es waren lauter Umkehrungen von Akkorden, die meinen Ohren sehr tragisch-komisch vorkamen, und die man im Grunde zu keinem Stück brauchen kann.

Wir wissen wohl, woher er seine Umkehrungen von Akkorden geholet. Er hat sich aber auch in der kühnpfälzischen Tonschule verlesen — denn es heißt Umwendung, und in sofern man das Sistema Reductionis, lo Sistema dei Rivolti erklärt, findet sich keine Umkehrung vor, bis man erst zwischen Harmonia successiva, & simultanea der nachfolgenden und gleichertönenden Zusammensetzung einen Unterschied festsetzet; dort entstehet die Benennung Umkehrung, die sich gegen der nachfolgenden



genden Harmonie verhält wie die Umwendung gegen der gleichertönenden z. B.

	5		6	6
	3		3	4
Hauptklang	C	Umwendung	E	oder G
Schlußfall	G C	Umkehrung	C	G

Und wie kommt Hr. Dramaturgist zu einem so zweideutigen Ausdrucke: zwischen den Aufzügen. War die Overture nichts nutz: so mußte dieses nothwendiger Weise vorausgesetzt sein; war sie aber gut: so ist es ungerecht, Zwischenspiele tadeln, wenn man im Stande ist, zu beweisen, daß das erste Zwischenspiel aus der Overture gezogen worden.

Man muß ein gutes Gesicht haben, wie unser Copist, und Gehör, wie ein praktischer Musikverständiger, wenn man sich mit Dreistigkeit an Leute wagen will, die weiter bekannt, und unter ganz anderer Rubrik bekannt sind, als sich der Hr. Dramaturgist vorstellt.

Ein anderer Dramaturgist, als der Mannheimer, Hr. Lefing war es, der selbst im Hause unsers öffentlichen Lehrers einer Vorlesung und kritischen Stunde über die Umwendungen beigewohnt, und ein sehr verschiedenes Urtheil gefällt hat.



Wenn Sie wüßten, Hr. Dramaturgist (lesen Sie nur in unsrer Monatschrift von der Bewegung nach) wenn Sie doch wüßten, daß die Komik sich vom tragischen nicht sowohl durch die Harmonie, als durch die Bewegung auszeichne; daß ein tänzelnder Gang des Baßes, abgestoßene kleine Nötgen der oberen Stimmen, zu den Stellungen des Arlequins immer noch passen, und sollte es auch die traurigste Harmonie der verminderten Siebente des siebenten Tones in der weichen Leiter sein; daß dieselbige Harmonie kann tragisch werden, sobald man statt Achteln lauter ganze Noten setzt: wie kommen Sie dann auf jenen chimärischen Einfall, daß Sie das tragisch-komische in einer Harmonie entdecken mögen, oder daß durch die Umkehrung, oder, wie Sie sagen wollten, durch die Umwendung, ein Altkord erst tragisch-komisch werden könnte?

Glauben Sie nur Hr. Dramaturgist, daß diese Ouverture schon lang zur gegenwärtigen Lieferung bestimmt gewesen, und daß im geringsten weder folgende Erklärung, nicht einmal bisherige vermeintliche Antwort wegen Ihnen, sondern nur unsern Tonliebhabern zum Nutzen geschrieben sei. Besorgen Sie auch keinen Ausfall von uns; denn wir setzen Gründe, keine Schimpfworte.



Weil aber jeder Stümper, auch der elendeste Rabulist in der Musik von der allgemein grassirenden Schwindel- und Tadelsucht angefallen wird, nur solche Leute, wie unser Meister ist, zu beurtheilen; und hierin eben seine Ehre sucht, wenn der Verfasser sich nicht zur Antwort herabläßt, ja — weil sie sich und das Publikum noch ferner täuschen möchten, als sei ein solcher Mann durch ihre flatterhafte Scheingründe (vielleicht nur Schwägereien) überwiesen: so haben wir selbst unsern Meister gebethen, alle Rezensenten wie den Berliner, vor der ganzen Welt durch bündige aus dem innersten Verhältnisse des Gegenstandes gefolgerte Beweise und zuletzt mit einer Aufgabe abzufertigen. Dies wird auch der einzige Weg sein, der allgemein drohenden Sündfluth von lauter Maculaturpapier einen gütlichen Einhalt zu thun.

Wenden wir uns nun zu unsrer Overture, die (allen Schmetterlingen zum Trost) in zwei Tagen ganz fertig war, wie es die Schauspieler und vielleicht der Hr. Dramaturgist sehr gut wissen. Dies trägt zwar zur Schönheit eines Stückes nichts bei, wohl aber zum Beweis, daß, wenn man mit wissenschaftlichen Gründen zu Werk gehet, geschwin- der, als sonst nur durch blinde Praktik, ein Meisterstück könne gezeuget werden.



In der Tragödie: Hamlet sind eigentlich vier Hauptvorgänge ausgezeichnet:

- 1) die empfindsame Traurigkeit des Hamlet wegen dem Verlust seines Vaters,
- 2) die schreckliche Erscheinung des Geistes,
- 3) die durch die geheime Erzählung angefeuerte Wuth des Hamlet,
- 4) der verstellte Wahnsinn.

Eine Overture, wenn sie das wahre Vorspiel zum folgenden sein soll, muß diese vier Vorgänge schildern.

Sie darf nicht munter und prächtig anfangen, sonst schilderte sie die blutschänderische Hochzeit eines Bösewichts, der seinen Bruder ermordet, um dessen Gemahlin habhaft zu werden — eine That, die im ganzen Stücke dem Zuschauer ein stäter Greul, und, um ihn zu befriedigen, gerochen sein muß.

Eben so wenig soll sie traurig daher kriechen; denn Hamlet ist ein königlicher Prinz von Dänemark, sonst glaubte man, es folge die Oper Iffipile, worin, unter allen Opern von Metastas, die meiste Frauenzimmer sind.

Nicht Trompeten und Pauken, als wenn sie zur Gesundheit des wollüstigen Königs bliesen, ge-



hören hiezu, vielmehr düstere Fagotte, schwarz heulende Waldhörner, weinerische Hoboen, und Luft durchwimmernde Flöten müssen hiebei zur Charakteristik viel beitragen.

Soll die Ouverture vielleicht mit dem fürchterlichen Gespräche des Gastes ihre Schilderung anfangen? Das wäre eben, als wenn der Prediger mit einem Fluch oder mit einem Schaar Teufeln seine Anrede eröffnete. Nein! Wenn die Erzählung seines königlichen ermordeten Vaters schon der Grundstof zu seiner Wuth und Verstellung ist: so geht doch der Tod und seine Betrübniß auch im Stücke voraus, eh er erst von der Leibwache und selbst vom Offizier als Augenzeuge erfährt, daß es auf der Terrasse nicht sicher sei.

Mit dieser Schilderung muß die Ouverture aufhören; weil das Stück um 12 Uhr auf der Terrasse anfängt, wozu der Zuschauer von einer bedeutenden Musik gehörigermassen vorbereitet sein will. Nebst dem ist vor der Mitte der Sinfonie noch diese Schilderung nöthig, um die Leidenschaften in ihrer wahren Lage vorzustellen, dadurch, daß auch die Quelle, woraus sie geflossen, mit angemerkt werde.

Aus welchem Tone Hr. Dramaturgisi (als musikalischen Rezensenten fragen wir Sie) aus welchem

chem



chem Tone muß die Sinfonie gehen? — Es ist freilich schwerer, einem gescheiden Mann antworten, als verkappter ihm paar faule Äpfel auf dem Buckel werfen.

Die Erscheinung des Geistes, wenn sie in pantomimischer Musik sprechend sein soll, dürfte wohl bei diesem bunten Historiengemälde den Ton geben.

Sie kann aus keiner weiblichen Tonart sein; denn der König war ein Mann — hiemit wollte Hamlet alles von seinem Vater sagen, da er seinen Vertrauten corrigirte: sag nur, er war ein Mann. Der Geist athmet auch immer Nach, und nie kleinmüthige Betrübniß; denn er will nicht bedauert sein, nach jenen Worten: bedaure mich nicht &c.

Es muß eine harte Tonart sein, aber eine solche, die auf den Geigen die tiefste Saiten benützt, und dadurch Pinselzüge zuwege bringt, daß wir glauben, es käme der Ton aus der Hölle herauf. Das harte Es ist zwar Nachtmäßig, dunkel, das harte As aber viel schwärzer, wozu die leere Saite g die herrlichsten Windungen eines erstehenden Geistes herlehnet.

Aus welchem Tone soll aber die Sinfonie gehen? Sie muß doch mit einer weichen Tonart anfangen, um die Traurigkeit auch einer edlen Per-



son zu schildern, besonders, wenn eine erhabene Bewegung gewählt wird. Die drei mit dem harten As verwandte weiche Tonarten sind C, F, B: nun läßt sich nicht lang mehr wählen; denn das weiche F und weiche B sind für den Opernstil zu einer Sinfonie unfähig, das weiche C aber erhält von seinem fünften und zweiten Tone, den leeren Saiten g und d, eine wirksame Kraft.

Ist nun für die Traurigkeit das weiche C, für die Erscheinung das harte As bestimmt: so folgt von sich selbst, daß die Wuth und der Wahnsinn im harten Es und harten B wechselweis vorkommen können, worin es auch leicht sein wird, mit aufwallenden Bewegungen das Ohr zu erschüttern.

Wir nähern uns nun der individuellen Erläuterung. Traurig, beklemmt, niederschlagend fängt die Overture an. Ein empfindsamer Stoß 1) 2) 3) geht der sanftesten Verzerrung 4) 5) vorher. Man hört gleichsam 1) 2) 3) den Hamlet für Betrübniß die Hände in einander schlagen, und untröstbar 4) 5) sie hin und her winden. Sein Schicksal ist ihm zu auffallend 6) 7) 8). Gleich, als stünd ihm der Verstand für Schmerzen still, 9) pausirt die Musik, dann folgt das Gefühlvolle 10) 12) 14) mit zunehmendem Prast 11) 13) 15). Das edle
 Herz



Hertz will sich zwar 16) empor schwingen, und kämpft mit der niedergeschlagenen Natur. Allein, er überläßt sich seinem Nachsinnen 17), und man glaubt hier jene rührende Antwort zu hören, die er seiner Mutter giebt, als sie über das gemeine Schicksal der Menschen moralisiret, und Hamlet als Mensch spricht: ja freilich ist es das allgemeine Schicksal.

Auffahrend über die Heftigkeit des Schmerzens, 18) wird es ihm endlich 19) zur süßen Melancholie, das Grabmal seines Vaters mit Liebesthränen zu nessen, und, des öfteren Aufstossens 20) ungeachtet in angewöhnter Resignation 21) sanft zu weinen.

Damit der Hr. Dramaturgist auch die Harmonien und ihre Umwendungen (nicht Umkehrungen) einsehen lerne: so liefern wir die Grundtöne und Hauptklänge:

	6	6	6	gr. 6	6	6	6
	4	4		4	5		g. 4
Gr. T.	C	C	Es	D	H	Es	F Es
	3 ^b	3 ^b	3 ^b	3 ^b	7	3 ^b	7 ^b 3 ^b
H. Kl.	C	C	C	C	G	C	H C
	überm. 6		6		überm. 6		
	4		5		4		7
	3		fl. 3		3		5
Gr. T.	As		Fis		As		G
	gr. 3		gr. 3		gr. 3		gr. 3
	7		7		7		
	5 ^b		gr. 5		5 ^b		
H. Kl.	G		G		G		G
	gr. 3		gr. 3		gr. 3		
	D		D		D		
							Gr. T.



	6	6 ^b	7	13	12	6	13	12	
Gr. T.	Es	F	3 ^b	11	gr. 10	G	7 ^b	11	gr. 10
	3 ^b	5 ^b	Fis		G	3 ^b	Fis	G	3 ^b
H. Kl.	C	D ^b				C			C

Dies sind drei Perioden. Der erste Vortrag schließt im Haupttone dem weichen C; der zweite fällt in den fünften Ton G; der dritte endiget mit bedächtlicher Entscheidung im Haupttone C.

Könnte der Plan wohl natürlicher sein, als wenn der erste Vortrag im Haupttone schließt, dann einen Period in den nächstverwandten fallen läßt, um eine angenehme, dem Zweck angemessene Abwechslung einzumischen, und wenn zuletzt, weit bündiger aber, als im ersten Periode geschehen, wieder der Schlußfall im Haupttone vorkommt.

Der Schlußfall des ersten und dritten Periodes zeichnet sich nicht nur allein durch die Harmonie, sondern auch Bewegung, nicht nur durch Töne, sondern auch durch Noten aus. — Eine Bemerkung, um das tragisch-komische Gehör des Herrn Dramaturgisten wieder einzurichten.

Der erste Period erhielt einen Schlußfall des erhöhten siebenten Tones H mit seiner verminderten Siebente in den ersten; der dritte schließt und fällt vom fünften in den ersten.



Der erste Period legte den siebenten Ton noch dazu auf das ungrade und daher kräftige Takttheil, auf das erste Viertel; den Hauptton aber auf ein schwach- und mattes Takttheil, auf das zweite Viertel. Auch ist die Andauer zweier Vierteln zu einem entscheidenden Schlußfalle unzureichend.

Man betrachte folgenden Schlußfall, der in der Harmonie mit vorigen völlig übereinkömmt, und sich nur durch das Anhalten, und die Lage auszeichnet.

			6		
			gr. 4		
			3 b		
Gr. T.	3 b		F		3 b
	F		7 b		C
H. Kl.			H		

Dergleichen Schlußfälle kommen in den Kirchemusiken häufig vor, sie sind aber meistens zusammen geschmolzen:

			6		
			gr. 4		
			3 b		
1. B. Gr. T.	3 b		F		gr. 3
	F		7 b		C
H. K.			H		

Dieser schließet im C, aber C als fünftem Tone vom weichen F.



Folgender aber:

			gr. 6		
			gr. 4		
			3 ^b		
Gr. T.	3 ^b		C		gr. 3
	C		7 ^b		G
H. Kl.			Fis		

fällt ins G, als schlußfallmäßigen fünften Ton vom weichen C.

Im zweiten Periode sind drei Schlußfälle von zweierlei Gattung: erstens vom schlußfallmäßigen zweiten, der die erhöhte Dritte bekommt und die kleine Fünfte beibehält, in den schlußfallmäßigen fünften; zweitens vom fünften des fünften Tones in den fünften. Jener Schlußfall vom fünften Ton des fünften Tones, vom D mit den Tönen fis a c in das G, könnte fast ausschweifend scheinen, wenn er nicht in die Mitte zwischen den der weichen Tonart eigenen eingeschaltet wäre, und nur diene, um die traurige desto kontrastirender zu erheben.

Im zweiten Schlage des dritten Periods kommt das Des als Hauptklang vor, das freilich in der Leiter vom weichen C keinen Platz hat, dem nächsten Tone As aber sehr verwandt ist.

Im dritten Schlage erscheint die Harmonie mit der verminderten Dritte und verminderten Siebente, eine zweideutige Harmonie. Man könnte, und



und besonders, da das Des vorausgegangen, sicher glauben, im Grunde läge die Unterhaltungssiebente ges zum fünften Tone As der Leiter Des: die sanfte Harmonie, die folgt; die Tongseinheit, die alle Ausschweifungen verbietet; und die Auflösung der Elfte und Dreizehnte in die Zehnte und Zwölfte beim Hauptklange G im vierten Schlage, entwickeln die Tonfolge, und heben die Zweideu-

6
tigkeit auf. Daß hier beim G, mit der 4 beziefert, nicht das C der Hauptklang sein könne, wird jedes rohe Ohr schon überzeugt sein; weil es die Auflösung erwartet, und läßt sich aus dem vorhergehenden leicht einschen. Wäre C der Hauptklang: so bliebe die Siebente es, anstatt sich aufzulösen, liegen, und würde hiedurch wohlklingend — ein unverzeihlicher Fehler; da aber G der Hauptklang ist: so trifft jene Regel der Tonsezkunst §. 20. S. 44. und §. 22. S. 46. hier ein, daß, gleichwie ein verwandter in einfacher Verhältniß, unter den ersten harmonischen Antheilen begriffener Ton, ein Wohlklang, den vom Hauptklange abstehenden in mannigfaltiger Verhältniß erst möglichen Ton den Uebelklang vorbereitet: eben so auch ein weniger entfernter Uebelklang einen weiter entfernten Uebelklang vorbereiten könne.



22) Daß d und f werden nicht zur Harmonie mitgerechnet, sondern sind springende Nachschläge: die Harmonie vom weichen F dauert, deren ohngeachtet, hier fort.

Gleiches läßt sich 23) bestimmen; denn was der erste Schlag in Sechsten sagte, bringt der zweite in Dritten vor.

24) Dieß ist ein bei Beiden Geigen ausgeschriebener Mordent.

25) Dem Belaise nach sollte die Auflösung der Uebelflängen erst im vierten Viertel geschehen; denn, da das vierte im vorigen und das erste im gegenwärtigen zusammengesmolzene Viertel eine halbe Note ausmachen, so vermuthet das Gehör, daß auch das zweite und dritte Viertel eine und dieselbige untrennbare Aufhaltung bilden werde. Es geschieht aber hier eine Anticipatio, die um ein Achtel vorspringt.

26) Dieß sind Vorschläge, nicht, wie man jemals glaubte, große in die Achte sich auflösende Siebenten. Wenn dergleichen Vorschläge wahre Uebelflänge wären: so müssen sie auch ihre gewisse bestimmte und keineswegs willkührliche Auflösung haben. Allein, die alltägliche Praktik lehrt uns, daß, wenn im gleichen Falle auch eine Stimme
das



das f angehalten und vermeintlich in das e aufgelöst hätte, das d hier, wie bei der zweiten Geige, gewiß ins c gesunken wäre: so fällt auch dieses Verurtheil weg. Daß im gegenwärtigen Satze das d nicht ins c abwärts steigt, ist sowohl die Auflösung des in vorigem Schlage vorgekommenen f der Unterhaltungssiebente, als eine gewisse Vollständigkeit die Ursach. Um nicht jenen Scrupel des Wienerischen Kapellmeister Fuchs aufzuwärmen, siehe der kührpfälzischen Tonschule 151. Seite.

Unsere Ohren sind schon an eine ausgebreitete Mannigfaltigkeit gewöhnt, so, daß wir nicht mehr eine Sinfonie anhören können, wenn nicht verschiedene Blasinstrumenten sich vernehmen lassen. Und überhaupt ist ihre Wirkung auch zu sicher, als daß wir sie jemal vernachlässigen sollten. Ein gewisses Brummen, ein angenehmes Heulen, ein anhaltendes Säusen wird hiedurch erzielt, das auf unsern Bogeninstrumenten nie herauskömmt. Sehr unrecht wäre der Wunsch, wenn wir die Waldhörne so vollständig an Tönen als andere Instrumenten verlangten: eden das ist ihr Vorzug, daß sie bisweilen und ganz von ohngefähr einen gewissen Wohl- oder auch Uebelklang vor andern erheben. Wir haben auch deswegen öfters schon gemeldet,

B

daß



daß die Waldhorn, wenn sie nach der Art ihrer Jagd- und Feldstücke gesetzt sind, im Ganzen vermisst werden, als wenn sie gar nie dabei gewesen wären.

Wenn schon keine Dritte in den Geigen liegt, stoßen doch beide Waldhorne sehr dreist 27) die doppelte Fünfte an. Eine sehr natürliche Ursach, daß zum Anfange die zwei einfachsten Wohlklänge ertönen, eh noch das Unterschieds-Kennzeichen der weichen oder harten Dritte beitriff. Auch dieses war in den Augen der Pedanten ein grober Fock.

28) Was könnten die Waldhorne zuträglicher hier zur Harmonie aushalten, als eben die beiden am meisten charakteristischen Töne, den Hauptklang und die Unterhaltungssiebente? Besonders, da vom Baß die Fünfte und große Dritte mit Nachdruck angeschlagen wird.

29) Dieser Triller wird durch die Bratsche erhoben und deutlicher.

30) Auch dieser Vorschlag es, ist sowohl, wo as, als 31), wo a in der Harmonie liegt, von bedeutender Wirkung.

Derjenige Copist, der den Auftrag erhält gegenwärtige Sinfonie auszuschreiben, muß in Ansehung der Blasinstrumenten mit vieler Ueberlegung



gung zu Werk gehen. Wir erinnern uns nicht, eine Partitur d. i. einen Aufsatz von allen Stimmen und mitspielenden Rollen (*il complesso di tutte le parti, la partitura*) gesehen zu haben, worin die Blasinstrumenten so gedrängt sind, wie hier.

Die Flöten nehmen mit den Hoboen nur eine einzige Zeil ein. Da die Flöten nicht so leicht als die Hoboen mit dem Tone wachsen können, so schweigen erstere so lang, bis die letztere schon in ihrer Stärke sind — dann treten sie 32) einflänglich bei, und behaupten bei dem gewaltsamen Stoß des empfindlichsten Schmerzens ihre eigene hohe Töne, 33). Wenn 34) die vier Schläge gespielt werden: so singen das erstemal die Flöten mit, das zweitemal die Hoboen, und deswegen; weil das zweitemal auch die Fagotte den Vortrag erhalten, die hier für die Flöten zu stark sind. Die Flöten, wenn sie ober das g steigen, überschreien das zahlreichste Orchester, so bald sie aber im Umfange von g zu g bleiben, werden sie von den Bogeninstrumenten verdeckt.

Zuletzt 35) schreiten beide Flöten und beide Hoboen unter sich einflänglich fort, zu einander aber in Sechsten, um das Gesang recht deutlich



vorzustellen. Ueberhaupt hierin verfehlen die unversuchten Tonsezer immer zuerst den Pfad, daß sie das Papier schwarz von Kleinigkeiten und dick von unnöthigen Zusätzen anhäufen, bis endlich eine Verwirrung und Undeutlichkeit entstehe: dies ist aber die wahre Art, eine Theatermusik zu setzen, daß sich ein natürliches ungekünsteltes Gesang zum Vergnügen aller Zuhörern deutlich und annehmlich verbreiten könne, wenn der Vortrag der Geige oben von den Flöten und Hoboern erhoben, und unten von den Fagotten unterstützt wird.

Die Fagotte, wenn sie mit dem Baß einflängig 36) fortschreiten, brauchen ohnehin keine besondere Zeile; sie sind auch manchmal in die nämliche Zeile geschrieben, wenn schon ihr Gesang ein besonders, aber doch ein kennbares ist, wie 37). So lang sie als Mittelstimmen in ihre hohe Töne steigen, oder mit der Bratsche einflängig werden 38): so erhalten sie den Altschlüssel. Dieser ist der füglichsste; weil ihr höchster Ton as oder g hier in noch keines Striches bedarf — Weg mit alten Vorurtheilen — mit dem unnöthigen Tenorschlüssel!

Die Waldhorne werden gewöhnlich (wenn es von den Copisten kein stinkender Eigennutz ist) in eine Zeile gebracht. Ihre Wirkung ist 39) sehr prächt-



prächtigt; 40) wegen der verdoppelten Siebente aufbrausend; 41) sanft — 42) Ambrosien düftend.

Der obere Strich, wie wir schon mehrmal erwähnt haben, bedeutet die rechte Hand, denselbigen Zug des Bogen; der Strich in der Zeile, die linke Hand und den nämlichen Finger, der nur rutschen solle. Dies wird hier bedeutet 43): es soll das *f* ins *fis* schmelzen, während dem, daß der Strich stärker wird — Modificationen — kleine im Ganzen viel bedeutende Modificationen, die nicht alle zeither so gerade gesucht haben.

Bis hieher von der ersten Schilderung der Traurigkeit Hamlets.

Nun werden die Geigen gedämpft, die Sordine aufgesteckt, 44) alle laute Stimmen, die Blasinstrumenten schweigen, und der Zuhörer wird bei einsamer Stille sich selbst überlassen — eine allgemeine Erwartung breitet sich 45) aus, da aus der tiefsten Tiefe sich die Geige 46) — die mit allen Baßinstrumenten 47) und düstern Fagotten 48) einflängige Geige gleichsam aus dem Grabe hervorschwingt — nicht heller, sondern nur stärker, schrecklicher wird, 49) um dem Hamlet den gewaltsamen Tod seines Vaters anzukündigen. Auch die Verhältniß der Töne spricht für die furchtbare



Abbildung. Die Rede ist von der nachfolgenden, nicht von der gleichtönenden Harmonie; denn, was ist kontrastirender selbst nach dem Schulbuch *) als die Verhältniß der kleinen Fünfte oder großen Vierte, da das tiefe g mit dem des, das des mit dem ges ringet.

Nach geschעהer zweimaliger furchtbarer Abbildung fängt 50) der unförperliche Fremdling unserer Erde sein Gespräch an.

51) Noch sind die Sinne abgetrennt, voll orakelmäßiger Zurückhaltung — aber aufgebracht, 52) Rache athmend 53) und Rache fordernd 54).

55) Mit schrökender Warnung wächst die Stimm.

56) Er befiehlt seinem Sohne, in der heftigsten Gährung der Leidenschaft 57) — sein Abschied ist Bedeutung 58).

Bisherige Schilderung war in der reinsten Simplicität abgefaßt: die Hauptflänge können dabei nicht so genau bestimmt werden; weil an vielen Orten mehrere Töne Hauptflänge sein dürfen.

Hier

*) Siehe der Tonseklunst S. 41, 42, 43 S. 56. 57.



Hier folgen die einfachsten:

$\begin{array}{c} 5^b \\ \text{As} \end{array} \begin{array}{c} \text{G} \end{array} \mid \begin{array}{c} 5^b \\ \text{G} \end{array} \mid \begin{array}{c} 5^b \\ \text{G} \end{array} \begin{array}{c} 5^b \\ \text{C} \end{array} \mid \begin{array}{c} 5^b \text{ ü. } 5 \\ \text{C} \end{array} \begin{array}{c} \text{As} \end{array} \mid \begin{array}{c} 8.3 \text{ } 3^b 8.3 \\ \text{Des} \end{array} \begin{array}{c} \text{F} \end{array} \begin{array}{c} \text{B} \end{array} \begin{array}{c} \text{B} \end{array} \mid \begin{array}{c} \text{übrm. } 5 \\ \text{Es} \end{array} \begin{array}{c} \text{Es} \end{array} \begin{array}{c} 8.3 \\ \text{As} \end{array} \begin{array}{c} \text{F} \end{array}$

$\begin{array}{c} 3^b \\ \text{B} \end{array} \mid \begin{array}{c} \text{Es} \end{array} \mid \begin{array}{c} 5^b \\ \text{As} \end{array} \begin{array}{c} \text{A} \end{array} \mid \begin{array}{c} 3^b \\ \text{B} \end{array} \mid \begin{array}{c} 8.3 \\ \text{B} \end{array} \begin{array}{c} \text{H} \end{array} \mid \begin{array}{c} 3^b \\ \text{C} \end{array} \mid \begin{array}{c} 5^b \\ \text{Des} \end{array} \begin{array}{c} \text{D} \end{array} \mid \begin{array}{c} \text{Es} \end{array} \begin{array}{c} \text{As} \end{array} \mid \begin{array}{c} \text{Es} \end{array} \begin{array}{c} \text{As} \end{array} \mid \begin{array}{c} \text{Es} \end{array} \mid \begin{array}{c} \text{Es} \end{array}$

Im ersten Schlage könnte statt $\begin{array}{c} 5^b \\ \text{G} \end{array}$, dem siebenten Tone vom As, auch der fünfte das Es Hauptklang sein, wozu das des im Gesange zur Unterhaltungssiebente würde. Diese Harmonie aber war zu freundlich. Gleiches läßt sich vom siebenten Tone C zum Des sagen.

Zu Ende des vierten und Anfang des fünften Schlages könnten ganz andere Hauptklänge z. B. beim e des Gesanges der fünfte Ton C, und beim f des Gesanges das F Hauptklang sein. Allein, der Fall vom siebenten Ton C zum fünften Tone C, wo plötzlich die Dritte und Fünfte sich erhöhen müßten, ist zu rasch; denn, wenn derselbige Ton zweierlei Gestalten annehmen soll: so dürfen die anderen Wohlklänge nicht alle wechseln. Ferner leistet die übermäßige Fünfte e zum As treffliche Dienste, um so mehr, als jene h zum Es im sechsten Schlage sich darauf beziehet. Eigentlich wären sie auch nur Vorschläge; weil dergleichen Tonverbindungen ohne Vorbereitung selten vorkommen.



Der siebente Ton ist im neunten, elften und dreizehnten Schlage wieder angebracht; auch die nächststehende Tonfolge der Hauptklänge könnte vom neunten an Statt finden:

As	F		B		B	G		C	As		Des	B
gr. 3			3 b		3 b	g. 3		3 b				gr. 3

Die Dämpfer werden abgelegt 59) nun focht im Busen des edeln Hamlet die Rache 60). Von Alder 61) 63) zu Alder 62) 64) quillt der mannhafteste Entschluß. Der Puls klopft heftig 65) — er wird unruhig 66) — wächst immer 67) aufbrausender an — 68) Stöße — wiederholte 69) empfindsame Stöße, ausgepreßt von dem unerträglichen Schmerzen 70), begleiten diesen Sturm der Leidenschaften.

Vaterliebe und Rache gegen seinen böshaften Oheim, der Verlust seines theuersten Vaters und die niederträchtige Einwilligung seiner Mutter sind seines Nachsinnens Gegenstände — Liebe und Rache, Zorn und Bedauerniß kämpfen 71) 72) 73), und nehmen das offene Herz wechselweis ein, da der Zorn, die Rache die Oberhand gewinnen, und, wie beim durchgebrochenen Damme ein reissender Strom 74), obiger Entschluß 61) den ganzen Prinzen 75) übermannt — fortträgt — zweifelhaft wegen



gen der Art der Ausführung 76), in Ungewißheit, ob er seine Mutter schonen 77), sich selbst entleiben 78), seinen blutschänderischen Stiefvater, auf edle oder gleiche meuchelmörderische Art, vom Throne entsetzen solle — mit schwarzen und schwarzen Ideen unterhält, und endlich, durch gewaltsame Anstrengung, die Fessel der menschlichen Empfindsamkeit 79), des körperlichen Gefühls 80) verbrochen — 81) zertrümmert, bloß der Geist arbeitet — das spekulativische beschäftigt — Hamlet bis zur Verstellung 82) — zur düstern hämischen Verstellung 83) seine ausgesuchte Rache treibt — ihre baldeste — geheimste Zeitigung erwartet.

Dies ist die zweifache Schilderung der Wuth und des Wahnsinn.

Die Traurigkeit war der Vorgang, hiezu diente der erste Satz im weichen C.

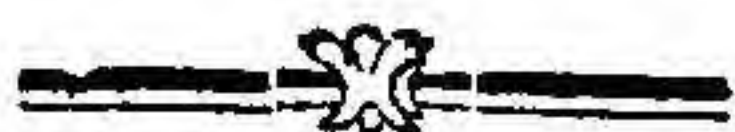
Die Erscheinung des Geistes, im As, war der Anlaß zur folgenden Nachsucht, und Verstellung, und diese nehmen den folgenden Theil, im Grunde drei Viertel der Overture ein.

Diese Ausführung ist nebst dem so ordentlich und planmäßig, daß nicht nur der denkende Zuhörer Weide erhält, sondern auch der wollüstige, der nur seine Ohren will gefügelt haben, vergnügt



werde. In dem Falle ist das Schicksal großer Kapellmeistern wirklich zu bedauern, daß sehr viele, und eben diejenige meistens, die sich das Recht einer strengsten Kritik anmaßen, nicht die gehörige Einsicht, noch weniger die erforderliche Gedult besitzen — die Arie gefällt; weil paar muntere Ideen darin vorkommen, vielleicht ist die Rede von einem Schuldigen, dem der peinliche Halsproceß gemacht wird, und die Waldhorn blasen Jagdstücke (wir verschweigen bloß aus Bescheidenheit das Theater und den Meister). Wie oft wurde der große Jomelli ausgepiffen, und nicht drei Personen waren im Singspielhause, die nur die Worte gegen der Musik hätten zu vergleichen gewußt? Wie oft wird das Qui tollis (ein Versett in dem Gloria in excelsis) deswegen verachtet; weil es qui tollis ist? Hätte es der philosophische Gesangdichter im Geschmacke eines Rondo geschrieben — niedliche abgestuzte Sinne beigefügt — das unangenehme Traurige, das verzögernde cantabile weggelassen, lieber der Distantstimme die passi della gallina das Gricchen in der Höhe gegeben: dann wäre es ein Meisterstück (auch dies ist keine Parabel).

Also kritische Herrn Rezensenten, wenn ihnen vielleicht die Sprache des Geistes nicht behagt:
hören



hören Sie doch wenigstens jezo zu — hören Sie nur Töne, nicht sprechendes Gefühl, oder besser — lassen Sie ihre Ohren von Klängen füllen. Daß doch eine solche Verderbniß des Geschmacks an Dertern eingerissen hat, wo man Herz und Ohr im Einklange gestimmter vermuthen sollte!

Den lehrbegierigen Tonliebhabern setzen wir hier die Hauptklänge aus und theilen die Sinfonie, gleichwie die erste zwei Schilderungen in Perioden ab.

Erster Period:

		6		6	
		4 b		5	
		2		3	
Gr. T.		Es		D	
	Es	7		7 b	Es
H. Kl.		3 b		B	
		F			

Die Siebente des zweiten Tones F in der Leiter Es liegt zum Grunde, und löst sich hinunter in die große Dritte des fünften Tones B auf. Wie unrichtig bisher die Begriffe von der Tonsefkunst gewesen seien, mag folgender Mißverstand in diesem Falle zeigen. Man zählte gemeiniglich die Zweite auch unter die Uebelklänge; weil man die Reduktion der Umwendungen auf ihre Hauptklänge mißte. Das roheste Ohr bemerkt ganz deutlich, daß



daß die Zweite zum Grundtone nicht klinge, und daß einer von beiden Tönen ein Uebelflang sein müsse. Nun verfielen sie auf den unrechten, und sagten z. B. in gegenwärtiger Tonleiter: es die Zweite ist zur Grundstimme F übelklingend, aber der Baß muß die Zweite auflösen. Sie nahmen also für wahr an, daß das es übelklänge, und glaubten doch, daß ohne Bewegung des Baßes das Gehör nicht beruhigt werden könne — die Stimme, die übelklingt, könne liegen bleiben und der Wohlklang müsse sich auflösen — Welche Widersprüche! Wie leicht entwickelt sich der Knoten, wenn man sagt: die Wohlklänge sind Wohlklänge, sie mögen liegen, wo sie wollen; die Uebelflänge müssen sich auflösen, ob sie in der Höhe oder Tiefe liegen; nur die Zurücksetzung der umgewendten Zusammenstimmung auf ihre wahre Lage von 3 und 5 kann Bürge sein, daß man jeden Ton unter seiner ächten Gestalt kennen lerne; haben wir die Bezeichnung von 2, 4, 6: so wird diese gleich 1, 3, 5 sein, sobald man den Baß in die Höhe legt, der die Siebente hatte; ist nun dieser Ton ein Uebelflang: so muß er sich abwärts gegen der Grundstimme bewegen, d. i. sich auflösen, die Zweite aber kann liegen bleiben, steigen, und nach Belieben auch fallen, wie jeder Wohlklang

klang



klang; denn sie ist der Grund der Wohlklänge, der Hauptklang.

Zweiter Period:

		6			
		4 b		7.	
		2		5	
Gr. L.		Es		3	
	Es				
		3 b		D	
H. Kl.		F			Es

Dieser Period kommt mit dem ersten fast überein, und sündert sich nur durch die Harmonie des dritten Schlages, wobei der siebente Ton D der Hauptklang ist, statt, daß vorher am nämlichen Orte der fünfte Ton E der Hauptklang war. Das Gesang ist nur um drei Töne höher als vorher. Daß aber beim dritten Schlage nicht as in der ersten Geige als die Siebente vom B, sondern als die Fünfte vom D betrachtet worden, geschah um dem Gesange Freiheit zu lassen; weil sonst nach dem as als Siebente unvermeidlich ein g derer Auflösung hätte folgen müssen.

Dritter Period:

					6	
		6	6	6	5	
		F	G	D	3	
Gr. L.		9 8	9 8	13 12	11 10	13 12
	As				F	
		D	Es	B		7
H. Kl.					Es	D

Hier



warteten ersten Tones Statt. Nicht willkürlich ist jene Anekdote beim vierten Schlage dieses Periods angebracht, da es heist: der Verfasser der Sinfonie habe durch die verschiedene und plötzliche Zurückgänge oder Nebenentwischungen der Tonarten auch die Aenderungen des Sinnes im großen Shakespears Hamlet schildern wollen? — Ja! geschildert.

Sechster Period:

			6				gr. 6		6	6							
Gr. T.	3 ^b	D		Es		7 ^b		13		13 12	F	5		F		F	gr. 3
		G		7		E		11		11 g. 10	F	9					
H. Kl.		B		3 ^b				F		F				B		B	F
				C													

Nun erscheint das weiche G, läßt aber dem rechtmäßigen Besitzer dem harten B gleich das Feld über. Eine kleine Ausschweifung vom Tonlehrer selbst darf hier nicht verdeckt werden: die kleine übelklingende Siebente b des zweiten Tones C wird ein Wohlklang zum folgenden B, ohne sich zu bewegen oder aufzulösen; alles was er zur Entschuldigung dieses Nebenpfades herbeibringen könnte, ist vielleicht, daß jenes b, das hier die Siebente war, nach langem Zaudern doch sich der Regel noch unterwerfe, und im achten Schlage darauf sich ins a gebührend auflöse. Daß die Unterhaltungssie-
bente



bente sich auch hinaufzu auflösen könne, und daß die Umwendung manchesmal bessere Wirkung her-

vorbringe als die Hauptlänge wie hier $\overset{\text{gr.6}}{7^b} \text{ E } \overset{4}{\text{F}}$ ist aus der kührpfälzischen Tonschule bekannt.

Was die Blasinstrumenten anbetrifft: so läßt sich ihre wahre Anwendung hier im Beispiele deutlich einsehen. Ueberhaupt müssen sie mehr anhalten, als abgestoßene Noten bekommen. Je natürlicher in Dritten und Sechstenverhältnissen die Flöten miteinander oder die Hoboen daher wandern können, desto sicherer ist ihre Wirkung. Da die Flöten in den mittleren Tönen schwächer sind als die Hoboen: so fangen bei einem allgemeinen crescendo zuerst die Flöten 84) an, eh die Hoboen 85) eintreten. Die Verhältniß der Flöten zu den Hoboen ist sonst gemeiniglich folgende, daß entweder, wenn es sein kann, wie 86), die Flöten um acht Töne tiefer mit dem Hoboen gehen, oder wie 87) die zweite Flöte von der ersten Hoboe im Einklänge verstärkt, die erste Flöte von der zweiten Hoboe in der Achte unterstützt werde. Die Wirkung hier von den Blasinstrumenten ist Vollständigkeit 89), eine ausgebreitete Harmonie, eine Sprache, die die Luft erzittern macht, und dem

Doll.



Dolmetscher vom geschweiften mannigfaltigen Gesange der Bogeninstrumenten abgibt. Auch dieser Satz 88) ist so einfach, als im Ganzen jeder besonderer, dem Umfange eigener Gang sich auszeichnet. Auch ist der schiefe Querstoß der Waldhorne 90) und Hoboen 91) sehr durchschneidend. Das komische Vorspiel zu Hamlets verstellten Bahnwitz erhält durch die Blasinstrumenten erst noch Bedeutung, wenn die Waldhorne 92) in tändelnder Bewegung immer drei Noten und dolce d. i. in launigten Geschmaß daher trappen; die Flöten 93) das naive, buntschäcfligte Gesang der Geigen 95) erheben; die Hoboen mit den Fagotten 94) dasjenige daher wiegen, was von den Bogeninstrumenten gekneipt wird. Nur Natur spricht hier, wie Hamlet bei den Füßen der Ophelia während der vor ihm angezettelten Parodie.

Diese Komik theilt sich in 5 Perioden, die Hauptklänge sind folgende:

Erster Period: vier Schläge hindurch B, das h im vierten Schlage ist ein dreister Vorschlag.



Zweiter Period : vier Schläge hindurch der fünfte Ton F mit der großen Dritte und Unterhaltungssiebente ; hiebei zeichnen sich die Waldhorne durch ihre Vollständigkeit aus, da sie den fünften Ton und Unterhaltungssiebente angeben.

Dritter Period : B | B Es | B | B Es | Das sanft saufende b der Fagotte und b der Hoboen düftet Ambrosien, wenn die Waldhorn, gleichsam mit heiterer Stirne, die Wohlklänge vom B und Es wechselsweis hören lassen.

Vierter Period der wiederholet wird :

B | B | gr. 3. | gr. 3. |
F | F |

Hier bleibt ein Schlag von B¹ Harmonie übrig, der zum vorhergehenden eben sowohl gehörte, als er zum folgenden unentbehrlich ist.

Fünf.



Fünfter Period : $\begin{array}{c} 3\flat \\ G \end{array} \mid \begin{array}{c} 5\flat \\ E_s \end{array} \mid \begin{array}{c} 3\flat \\ C \end{array} \mid \begin{array}{c} 5\flat \\ A \end{array} \mid$

Wir bestimmen diese Hauptlänge etwas willkürlich; denn, wo nur zwei Wohlklänge sich vorfinden, kann der dritte Wohlklang entweder oben oder unten z. B. beim g und b das g oder es sein. Diese obige Tonfolge vom C und A steht am besten vor einem entscheidenden Schlußfalle. (lo chiaro lo scuro) Licht und Schatten in der Malerei!

96) Daß die Bratsche mit dem Baß Dritten flempt, ist nichts gewöhnliches, und hier am eigenen Orte angebracht, besonders, da die erste Geige 97), die zweite 98) ein wahnsinniges Tuppen vorbringen. Diese Punkten sind deswegen auch kleiner als die anderen Striche, die einen langsam abgestossenen großen Strich fordern, statt daß hier nicht mit Arm sondern nur mit der Vorderhand der Bogen hin und her geworfen wird, was bei den Wälschen Vibrato heißt.



99) Das achte Achtel ist ein Vorschlag zum folgenden; eben so in den zwei folgenden Schlägen 100)

101) Nun folgt wieder eine aufbrausende Bewegung, und volle Harmonie, die zwar nicht die Wendung von jener 61) ist, doch sich hierauf beziehet. Ein anders ist Aus: ein anders Fortführen. Die Grundstimme 102) hat den Vortrag auf der Harmonie des fünften Tones; die erste Geige 103) antwortet, wie die regelmäßige risposte der Fugen im ersten Tone; die zweite Geige 104) hat hübsche Aufwallungen, die zur Mittelstimme sehr fähig sind, unterdessen halten die Bratschen 105) solche doppelte Griffe aus, die jeder Bratschist allein spielen kann, und auf diesem Instrumente klingend sind. Die Hoboen 106) und Flöten 107) sind in einer Verhältniß gebracht, wie der Baß und die erste Geige, mit dem Unterschied, daß sie ein harmonisches Gesang haben — eine Melodie, die auch in den Hauptstimmen nicht zu trocken wär.

Es giebt noch ein Mittel zwischen trockener Harmonie, wenn man merkt, daß es dem Tonsetzer nur darum zu thun gewesen, daß kein Ton fehle; und zwischen einem ausgeschweiften freien Gesang, daß sich gleichsam unabhängig von der Harmonie machen wollte: nämlich ein harmonisches Gesang, das sehr einfach ist, und die Wohlklänge geltend macht,
das



daß aber mannigfaltig wird, wenn es in andern Lagen das nämliche wiederbringt.

Die Hauptflänge 7b sind desto einfacher, als man-
gr. 3 nigfaltig die vorigen waren:

Zwei Schläge F, zwei Schläge B, wieder zwei Schläge F und zwei B, dann vier Schläge F, bis endlich im fünften Schlage, der schlußfallmäßige fünfte Ton F vom harten B, mit der Unterhaltung. Siebente erhöht, und zum schlußfallmäßigen siebenten Ton Fis vom weichen G wird.

Die Bratsche 108) und zweite Geige 109) wechseln miteinander in der nämlichen vollständigen Verzerrung ab. Die Flöten 110) und Hoboen 111) steigen in die Höhe, wie die erste Geige, letztere aber bleiben 112) in den Mitteltönen; weil sie bei einem Halt auf dem zweiten Viertel, wo die Bogensinstrumenten schweigen, die Flöten mit den Waldhörnern vereinigen müssen — eine Bemerkung, die in der Natur ihren Grund hat, und uns lehrt, daß bei einem vollständigen Satz von der richtigen Auftheilung der Stimmen die Wirkung abhänge: je verhältnißmäßiger die Stimmen liegen, desto kraftvoller erzielen sie eine wesentliche Harmonie; sind aber Lücken in der Mitte, so vernimmt das rohe Ohr etwas hohes und tiefes, und vermißt den Zusam-



menhang — betrachte man nur folgende Harmonien gegen einander :

$$\begin{array}{cc} \frac{1}{4} & \frac{1}{5} \\ g & h \end{array} \qquad \begin{array}{cc} \frac{1}{12} & \frac{1}{13} \\ d & f \\ \hline \hline \end{array}$$

und

$$\begin{array}{cc} I & \frac{1}{3} \\ G & d \\ \hline \hline \end{array} \qquad \begin{array}{cc} \frac{1}{3} & \frac{1}{7} \\ h & f \\ \hline \hline \end{array}$$

Welcher Unterschied? Die erste gleicht einem vertheilten Reiche; die andere einer Kette von wesentlichen Gliedern, nach jenem Sprichworte:

Vis unita fortior.

Je mehr die Fagotte und Blasinstrumenten Bindungen haben, und die Töne vereinigen, desto kräftiger ist ihre Wirkung. Es scheint, daß, wie sie Töne abstossen, und gewisse unmerkbare Augenblicke absetzen, die Stärke allmählig verschwinde, da hingegen, gemäß der alltäglichen Erfahrung auf der Orgel, ein Ton, je länger er anhält, desto mehr in der Durchdringlichkeit zunimmt, und unter mehreren andern abgestossenen hervorsteht.

Anderer, umgekehrter Bewandniß hat es mit den Bogeninstrumenten: diese werden schleppend und matt, wenn sie Bindungen vortragen; flingen aber bedeutender, sobald sie die Töne herauswerfen
und



und abstossen. Dieß ist die Ursach, warum die Fagotte 113) über den Noten einen Bund; die Violoncell und Contrabässe aber 114) Striche gezeichnet haben.

Die Rede wächst durch den Gang, und nun ist es Zeit, daß sich die Macht der Harmonie concentrirte, wenn sie, gleichsam den ersten Theil im B schliessen soll; die Grundtöne von diesem Period an bis zum Schlusse verdienen eben sowohl als die Hauptlänge angemerkt zu werden. Der Hr. Dramaturg hat vermuthlich auch hierauf stichlen, und seine Umkehrungen der Kunstwörter anbringen wollen. Allein er hat fehlgetroffen: *Manfisses melius Caeciliane domi*:

	gr. 6	6		7	13	gr. 5		13
Gr. T.	3b A	B 7b	3b 3b	11	gr. 3	5 7	11	
	G fl. 5	3b H	C Cis	D	D	Es E	F	
H. Kl.	Fis	G						

	7	6		6	6		5
Gr. T.	gr. 10	4 F	7b F	B	Es	4 F	gr. 3
	F	F	F	B	Es	F	F
H. Kl.		B				B	B

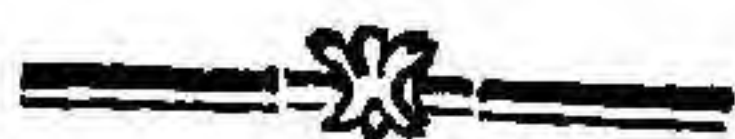
Daß weiche G fängt Feuerspeiend an 115) treibt die nämliche Bewegung ins weiche C 116); mit Halsstarrigkeit hält die erste Geige auf dieselbige Art noch immer an 117) und scheut nicht den vierten erhöhten schlußfallmäßigen Ton mit seiner



verminderten Dritte und verminderten Siebente; schlägt mit Mark und Bein durchschneidender Kraft die Dreizehente 118) muthig an; die Elfte und Dreizehente sind in den Blasinstrumenten 119) wohl behandelt; kühn tritt die doppelte Fünfte zum Es und E auf 120); noch sind das b und d 121) keine Wohlklänge zum vermeintlichen Haupttone B, sondern ausser allem Zweifel Uebelklänge, die Elfte und Dreizehente vom F, bis 122), wo B der Hauptklang wieder sein kann.

Betrachte man nur das freie und muthige Gesang der ersten Geige, und dazu die Gegenbewegung zwischen den drei begleitenden Stimmen 123) 124), dann die einfache Blasinstrumenten, worin keine Kleinigkeiten, keine Schuhflickers Abfälle sich befinden, wie leider! bei so vielen empirischen Tonsetzern; sondern lauter grose erhabne deutliche Bewegungen, die in der Aufführung nicht verlohren gehen, die sich herausarbeiten, und doch dabei die Bogeninstrumenten 125) noch zu erheben suchen.

Wärme auf Wärme — Schlag auf Schlag wirkt hier der Uebergang ins weiche C. Ein edles erhabnes Gesang 126) springt mit äusserster Lebhaftigkeit hervor. In aufwallender Bewegung rasen 127) die Mittelstimmen fort. Schaudervolle Stös-



Stöße schrocken den Erwartungsvollen Zuhörer 128). Gift und Dolch wühlen 129) in der erhitzten Fantasie eines beleidigten Prinzen.

		6	6							überm. 6
		4	4		6		6			5b
		2	2	7	4	7	4	7	7	As
Gr. T.	B	As	As	gr. 3	G	gr. 3	G	gr. 3		
H. Kl.	B	7	7	G	3b	G	3b	G	7	
		B	B		C		C		3b	Fis

		überm. 6			
		5b			
		7	As		
Gr. T.	gr. 3	7	gr. 3	3b	gr. 3
	G	3b	G	C	G.
H. Kl.		Fis			

Die beide Harmonien ^{überm. 6} 5b ⁷ gr. 3 sind
As und G

nicht möglich, hintereinander zu bringen; die vermeintliche Fünfte des As ist die verminderte Siebente es, die sich ins d auflösen muß; löst sie sich ins d auf: so wird die eckelhafte Folge zwei gleicher Fünften es d unvermeidlich. Hierzu gehören also Kunstgriffe, um ein Mittel zu treffen, daß beiden Unfugen ausgewichen werde. Die zweite Geige pausiert deswegen ein Viertel lang 130): die Waldhorne nehmen sich, wegen ihrem Mangel an Töne, öfters eine Freiheit



heraus, diese schlagen 131) die Siebente frech an, und lassen die Auflösung der zweiten Geige über.

Nun folgt nichts mehr neues, aber lauter neue Wendungen des Alten. Der Verfasser, der so vielen Genien von allen Gattungen die Kunst gelehrt, einen zweiten Theil zu jedem ersten planmäßig, sicher und leicht zu erfinden, soll uns jezo in seiner eigenen Sache ein Muster liefern — sonst hinunter von der Mannheimer Catheder der Tonschule!

132) bezieht sich auf 82) 83) und sagt im weichen C, was vorher im harten B erschienen war, nur die Waldhorne zeichnen sich durch ihren geläufigen, einfachen sehr harmonischen Satz aus.

133) 134) 135) 136) beziehen sich in Ansehung des Gesanges auf 126); 137) auf 129). Die Harmonie ist aber neu. Die Hauptklänge sind folgende in der einfachsten Tonfolge:

^{7b} gr. 3 C	3 ^b F	gr. 3 ⁷ C	3 ^b F	gr. 3 C	3 ^b F	gr. 3 C
-----------------------------	---------------------	-------------------------	---------------------	------------	---------------------	------------

Das weiche C ist gegenwärtiger Ouverture Hauptton; denn sie fängt darin an, und schildert den tragischen Vorgang. Das harte As diene zum Gespräche des Geistes. Die Wuth brennte im harten Es, das weiche F war bis hieher vorbehalten, um den Zuhörer mit Neuheiten zu unterhalten, wäb.



während dem, daß die Tonfolge im einfachsten Gelaise bleibt.

Was vorher in zwei Schlägen gesagt worden, drängt der fünfte Schlag in seinem Umfang zusammen. Auch darf die Wirkung der frechen, hüzigen Stöße, wie beim sechsten Schlage, nicht ohne Bemerkung übergangen sein, wodurch der Zuhörer in beständiger Erwartung erhalten wird, und die Blasinstrumenten Gelegenheit gewinnen 138) eine Vermittlung zu treffen.

139) Hier wird um fünf Töne tiefer jenes 74) 75) versetzt.

In ganz anderem Gelaise rollt hier 140) und 141), jenes 71) und 75) vorbei.

Um fünf Töne tiefer folgt unmittelbar 142) dasjenige, was vorher 76) gehört worden, ohne, daß der vorige Period wiederholet werde. Die Ursache ist; weil im ersten Theile, wo die Harmonie im B schliesen sollte, daß Es besonders mußte angemerkt werden. Diese Bestätigung haben wir nun nicht mehr nöthig; der ganze Hintersatz spricht für diesen Ton.

143) Die Verschiedenheit des Tones und seines Umfanges foderte hier eine andere Schweifung des Gefanges bei einer auf 79) Bezugvollen Harmonie.



So weicht auch die Bratsche 145) von voriger Art ab.

Statt daß 81) drei Töne in den Hauptklang stiegen, fallen 144) drei Töne herunter. Diese Bemerkungen sind für junge Tonsezer sehr nöthig; nur Leute, die immer sich Geschäft daraus gemacht haben, Genien zu bilden, wissen durch die Erfahrung, wie ängstlich manchesmal der Schüler strauchle, wenn er im zweiten Theile nicht mehr das nämliche, wegen tausenderlei Kleinigkeiten, zu wegen zu bringen weiß. Gleiches versteht sich von 146).

147) und 148) beziehen sich auf 82) 83). Im harten Es um fünf Töne tiefer kommt das nämliche vor, was vorher im hartem B gehört worden. Die arme Waldhorne verlihren am meisten, wenn der Tonsezer nicht auf guter Hut ist, und sie, wie 149), zu entschädigen weiß.

Die Waldhorne 150) und Fagott 151) treffen hier einen Tausch miteinander, um jenen Satz im Es anzubringen, der vorher bei der komischen Schilderung im B erschienen war.

152) Die Bratsche geht hier in Zehnten mit dem Baß, vorher 96) gieng sie in Dritten.



Gemäß den obigen Hauptklängen 99) müßte hier 153) diese Tonfolge beobachtet werden:

$\begin{matrix} 3b & 5 & 3b & 5b \\ C & As & F & D \end{matrix}$

; es tritt aber eine nicht nur dem Gesange mehr angemessene, sondern auch an und vor

sich weit angenehmere Tonfolge ein: Es $\begin{matrix} 3b & & 3b \\ C & As & F \end{matrix}$

154) 155) 156) 157) 158) 159) 160) 161) 162) 163) 164) 165) 166) 167) beziehen sich auf 101) 102) 103) 104) 105) 106) 107) 108) 109) 110) 111) 112) 113) 114)

168) 169) 170) 171) 172) 173) 174) 175) 176) 177) 178) beziehen sich auf 115) 116) 117) 118) 119) 120) 121) 122) 123) 124) 125)

179) Nun wird das Hauptthema der Ouverture wiederholt, der Period hier 180) geht grad durch. Auch die Erscheinung des Geistes kommt kurz wieder 181); die Hälfte bleibt aus.

177) Hier ist eine andere Harmonie, eine vollständigere angebracht; als oben 124), nur damit die Waldhorne einen ganzen Schlag anhalten können. Eine solche Nachgiebigkeit ist nie ohne entsprechenden Nutzen.

Die Nachtluft wird 182) mit schwermüthiger Bewegung 183) vorbereitet, und mit düstern Farben 184) geschildert. Die Bratsche und Fagotte

tra.



tragen hiezu 185) ihr mögliches bei. Ein blasser Schein 186), der gleich verschwindet, 187) ahndet eine grauenvolle Stille: so löscht diese Ouverture 188) sachte aus, wenn der Vorhang aufgeht, und die Wache auf der Terasse die fürchterliche Erscheinung des gewöhnlichen Gespenstes erwartet.

Kann wohl eine Sinfonie, die im weichen C angefangen hat, im harten As schliessen? Eine Sinfonie — eine planmäßige, nach gewissen Regeln der harmonischen Redekunst abgefaßte Sinfonie muß im Tone endigen, worin sie angefangen. Aber eine Ouverture, wie diese, die ein vollständiges Historiengemählde vorstellen soll, schließt im Tone, woraus die letzte Schilderung geht, da nun die mit dem Aufzuge zusammenhangende Malerei den Geist sprechen läßt: so muß auch die Ouverture mit dem As sich endigen, das gegenwärtiger Pantomime charakteristisch ist.

Die Zwischenspiele müssen wir bis zu einer anderen Zeit aufsparen.

Sind Sie nun Hr. Dramaturgist von den bisher angezogenen Gründen überzeugt, oder finden Sie noch Anstände?

Nur ein einziger Ausdruck will uns nicht be-
hagen, daß die Zwischenspiele ihren Ohren so tra-
gisch-komisch vorgekommen. — Ein Kunstrichter
im



im Fabelreiche fällte einstens das Urtheil, daß der Sackpfeifer Pan seinen Ohren besser als der zaubernde Apollo gefiel, und — wieder sie ergienge ein sehr strenges Rescript vom einhelligen Götterrath.

Auf der elften Seite der Sinfonie Hamlet steht ein kleines Clavierstück, das sich mit der rechten oder linken Hand allein spielen läßt; für letztere dienen die unten, für jene die oben angebrachte Ziffern, um die Finger zu bestimmen.

Die Ueberschrift heißt Solfeggio per il Cembalo: eine kühne musikalische Metapher, die einer weitläufigen Erklärung bedarf.

Der bekannte Benediktiner Mönch Guido von Arezzo fieng im elften Jahrhundert, ohngefähr im Jahre 1060, aus dem Hymnus vom H. Johannes sechs Silben zu entlehnen und hieraus seine sechsstufige Tonleiter (Hexachordon genannt) zu bilden. Hierin kamen die Worte sol mi und sol fa sehr oft vor. Um den Singschülern, vermeintlich auf die leichteste Art, die sichere Anstimmung aller möglichen Verhältnissen beizubringen, wählte man obige Worte; es mußten unter jeden Note auch gewisse Silben kommen, und so fiel z. B. zur Verhältniß des halben Tones: mi und fa.



Diese buchstäbliche Uebung der Gedächtniß (die eben beim Sänger keine Hauptsache ist) wurde vom stätüblichen sol mi und sol fa Solmisiren und Solfeggiren genant.

Noch jezo, leider! sind die meisten Singlehrer mehr auf die Uebung der Kehle vermittelß der Solfeggien, als auf die ächte Bildung der Stimme, Vereinigung der Töne, auf bedeutenden Ausdruck, sprechendes Gefühl bedacht. Leere Uebungen der Kehle beim Sänger, und unbestimmte Läufe der Instrumentisten haben gleiche Absicht: sie zielen nach Fertigkeit ab, und hievon läßt sich die Gleichheit zwischen der Solfeggien der Singstimme und jener gelenkten Uebungen des Clavierspielerß ableiten, die uns zur seltenen Benennung Solfeggio del Cembalo Anlaß gegeben.

Es ist nichts gewöhnliches, mit einer Hand ein Clavierstück ganz vorzutragen, daß ohne irgend einer Begleitung vor sich bestehen kann. Entweder müssen die Harmonien in laufende Noten gelegt sein, daß die Vollständigkeit in einander folgenden abgetrennten Sätzen wegen der Geschwindigkeit das Ohr täusche, und etwas zusammenhängendes vorstelle: was Arpeggio, Arpeggiren heißt; oder es müssen ausgesetzte Morbenten, wie eine laufende Mittelstimm, fortrollen, und dabei unten und oben



zu besonderen Sätzen Platz lassen, daß in der Tiefe gleichsam der Baß, in der Höhe der Diskant erscheinen können: dieses Blendwerk ist hier in Ausübung gebracht.

Beim Urpeggiren fänden schwerlich so viele durchgehende Noten oder Zwischenklänge Statt, sondern nur lauter mitharmonirende Töne z. B.

c g e g, e g c g,
 e c g c, g c e c,
 g e c e, c e g e;

viel mannigfaltiger aber ist hier der beständige Wechsel von Noten, die den Baß vorstellen.

Im ersten Theil

c g a g f | e e f e d | c e | f fis |
 g d e d c | h h c h a | g h | c cis |
d c h a g fis e | d h a g fis e d c | H d | c e |
d d | G d H G.

Im zweiten Theil

gis d c h d h a | gis a | dis a g fis a fis e | dis e |
 H fis e dis c H A | Gis h a gis f e d | cis e d cis b a g |
 fis a g fis e d c | h f e d c h a | g e d c h a g f |
 e g | f a | g g | c g e c.



Die entscheidenden Hauptklänge sind wenige.

C | C | C | F Fis | G | G | G | C Cis |
 D | D | G | C | G D | G.
 Gis | E A | Dis | H E | H | E |
 A | D | G | G | C | F | C G | C.

Bisher haben wir es als ein Tonstück nicht als eine Fingerübung betrachtet, nach letzterem Gesichtspunkte läßt sich noch folgendes anmerken.

Unsere Clavierschule setzt die Verrichtungen des Daumen und der andern Finger weitläufig auseinander; sie untersucht die Lage der Töne und Finger, um letzteren solche Plätze anzuweisen, die mit ihrer Natur übereinkommen, und ersteren die gefoderte Wirkung leisten.

Daß der Daume der kürzeste und niedrigste aber schwerste Finger, und die beiden folgenden die stärksten, vom Daume zum ersten, dann vom dritten zum vierten Finger die weitesten Zwischenräume seien; daß der Daume zum Durchschlüpfen und zur Ankettung der Läufe der fähigste, zu erhabnen Tasten unschicklich, sorgfältig müsse gewöhnt werden, leicht aufzufallen; daß die ersten Finger meistentheils miteinander abwechseln sollen und der Daume zum ersten, der dritte zum vierten leicht Töne überspringen können, hierauf lassen sich alle mögliche Regeln von Fingersätze bringen.



Im ersten Schläge des ersten Theils stehen für die rechte Hand der erste zweite und dritte Finger, nicht aber der vierte; weil diese kräftiger sind als der vierte, dieser kömt aber in demselbigen Schläge noch vor, da die Hand sich ausstrecken muß: für die linke Hand steht beim h und beim d, der der höchste Ton doch ist, der erste Finger und nicht der Daume; denn der leichte erste Finger kann leichter um den Daumen herum springen, und der schwerfällige Daume seinen Posten mit Nachdruck behaupten.

Im vierten Schläge ist es für die rechte Hand immer mißlich; weil sie sehr weitgriffige Sätze hat, und, um denselbigen Tasten vom anhaltenden Morde dieselbige Finger beizubehalten, entweder mit dem vierten zum dritten vom a zum c beim zweiten Viertel, oder mit dem ersten zum zweiten vom fs zum c beim dritten Viertel springen muß: auch ist es für die linke Hand nicht weniger beschwerlich, wenn, um den Daumen in der nämlichen Stellung auf den c beizubehalten, der erste Finger sich darüber noch sechs Töne weiter bis zum a beim zweiten Viertel ausstrecken soll.

Die vier folgenden Schläge kommen mit den vier ersten ziemlich überein: des Wohlstands wegen steht beim dritten Viertel cis des achten Schläges



für die linke Hand der zweite Finger, da auf das c beim ersten Viertel der Dritte gekommen.

Im neunten Schlage müssen beim ersten Viertel von der rechten Hand die Finger beigezogen werden, damit das Stück, das hier eine andere Wendung gegen die Tiefe gewinnt, mit gleicher Stärke, könne fortgesetzt werden: deswegen betont das cis, da das d den Daumen hatte, den zweiten, und das folgende d den vierten Finger. Des Wohlstandes zu gefallen, treten die Finger von der rechten und linken Hand zweimal ihre Reihe an:

| | | | | | |
|---|---|---|---|-----|---|
| 3 | 2 | 1 | 0 | 1 | 0 |
| c | h | a | g | fis | e |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 2 | 1 |

der Spannung dem Wohlstandes vor.

Im elften Schlage könnte die rechte Hand vielleicht auch mit dem zweiten dritten und vierten, statt ersten zweiten und dritten Finger, den Mordeut bestreiten: bei der linken springt der erste Finger wieder über; sie verändert aber

Im zwölften Schlage beim dritten und vierten Viertel ihre Lage; weil der nämliche Finger der Daume, wenn er den dreizehnten Schlag anfangen soll, nicht der letzte im Vorhergehenden sein darf: also darf der zwölfte Schlag nicht mit diesem

Fin.



Fingersage 1010 aufhören, wenn der dreizehnte anfängt 01 2c.

Der dreizehnte Schlag, der sich selbst förmlich accompagniret, ist sehr heftlich vorzutragen.

Im letzten Schlage des ersten Theils greift die rechte Hand das d und g mit dem ersten und vierten, das H und d mit dem ersten und dritten Finger, hiedurch erhält der Daume und die ganze Hand eine ungezwungene wohlanständige Lage. Die linke Hand hätte auch das zweimalige d mit dem nämlichen Finger nehmen können; diese Freiheit beides zu thun, kömmt daher: für die rechte Hand fallen zum fis und g der dritte und vierte Finger, für die linke Hand der erste und Daume; der Zwischenraum letzterer ist viel weiter als ersterer, und daher kann die linke mit zwei aneinanderstehenden Fingern auch um vier Töne sich ausstrecken, was der rechten zu schwer fiele.

Auf die bisherige Grundsätze fuset sich die Verrichtung des zweiten Theils.

In gegenwärtiger Vorschrift fällt das Stück leichter für die linke Hand aus, wer sie gemächlicher mit der rechten spielen will, darf nur das ganze Stück um einen Ton höher schreiben, dort Violinschlüssel setzen wo Altschlüssel steht, und statt Baß, soll der Altschlüssel in die Reihe treten.



Anmerkungen

über das vierte Versett
des

STABAT MATER

und über die gegenseitige Verbesserung.

Man muß nicht glauben, daß das Allegro bei den Alten ein so flüchtiges Zeitmaß gewesen sei, als bei uns, sonst wäre es zu einer weinenden Arie unschicklich.

In diesem Ritornell haben wir, um das trofene zu vermeiden, der zweiten Geige Tab. XIII i) haltende Noten gegeben, der Bratsche andere Töne angewiesen, und meistens die nämliche Bewegung gelassen, als an dem Orte, k) wo sie eine Siebente, die von der ersten Geige nicht aufgelöst wird, austauschet und auflöst.

Tab. XII i) Pergolese setzt hier richtiger, als die meisten unserer heutigen Meistern. Er schaltet die Zusammenstimmung vom Es zwischen den Harmonien vom B und As fleißig ein, statt, daß man jezo öfters nach dem Hauptklange G das F als Hauptklang vernimmt, wodurch die Ohren nicht wenig beleidigt werden.



(46. §. Conseqz.)

Man vermischt fast allgemein den Begriff des Wortes *dolce* mit der Vorschrift *piano*: sehr unrichtig. *Piano* gehört dorthin, wo die Singstimme von den Instrumenten begleitet wird, sonst aber wenn ein Gesang nicht mit der nämlichen Stärke soll vorgetragen werden, schreibt man *dolce*. Das *p. p.* schickt sich selten ins Ritornell, es sei dann, man wiederhole einen Sinn, oder eine gewisse Bewegung, die schon mit Stärke vorgekommen, oder, man bereite das Ohr zu einer Ueberraschung vor, wie hier Tab. XIII. l); dann macht m) nach dem *dolce* das *forte*, da der Period wiederholt wird, gute Wirkung.

Tab. XV i) Die Alten haben vielleicht noch nicht daran gedacht, daß manchesmal eine gute Wirkung entstehe, wenn die Bässe, statt mit dem Bogen zu streichen, die Saiten kneippen. Eben deswegen, weil die Geigen und der Baß abgestutzt sind: so wird durch das Unhalten und angenehme Singen der zwei Bratschen k) das leere vermieden. Diese Verbesserung hat ihre vielfältige Anwendung, und es läßt sich hievon immer gute Wirkung versprechen, besonders, wenn sie in Dritten dahergehen.



l) Die widrige Bewegung der zwei Bratschen mit der Grundstimme fällt hier sehr gut aus.

m) Im gemeinen Gezen hätte ein anderer gewiß der ersten Bratsche im zweiten Viertel statt d das c, und folglich dem Baß statt der 7 die ⁶₅ gegeben, aus Ursach; weil die siebenTöne der Leiter noch wenig bekannt sind. Man glaubt eben, das wäre der siebente Ton, wenn z. B. im C das H die ⁶₅ hat; allein wenn man erforscht, daß das nur die Umwendung des fünften Tones G ist: so wird man leicht begreifen können, welchen Schaden die Alten Vorurtheile den Wissenschaften bringen.

(35 § Conseqt.) Unsere Begleitungskunst gibt noch weitläufig die Ursachen an.

Das E hier im Baß darf nicht für ausschweifend angesehen werden, als hätte sich Pergolese Tab. XIV i) bis ins F verlohren; weil das E auch der vierte erhöhte Ton in der Leiter vom B sein kann: nun bleibe in der Bezieserung die 6 weg.

(§. 30. Conseqt.)

Tab. XV n) Auch diese Bezieserung der ⁶₄ ist der Tonfolge und dem schönen Gesange der Bratschen eigentlicher, als, wenn das Es nach dem F der Hauptklang würde.

(47. §. Conseqt.)

Tab. XV o) Diese schmachtende Bewegung der Bratschen befördert den Ausdruck ungemein.

Tab. XV



Tab. XV p) Wir haben hier wieder die Aenderung, wie schon im instrumentalischen Eingange vorgenommen. Die erste Ursache war die Verschönerung des Baß; denn der Zwischentlang, der einen halben Schlag lang verdrießlich anhält, und eine sehr übelklingende, ohne Vorbereitung eingetretene Siebente, ja noch dazu in der Baßstimme vorstellte, mußte weggeschafft werden Tab. XIV k). Wenn man nur heutiges Tages auf eben dasjenige mehr Acht hätte. Wie oft muß das Ohr z. B. zwischen D und H mit einem unerträglichen Cis, und noch zur Harmonie D, ja manchesmal einen ganzen Schlag hindurch gequälet werden, wie Tab. XIV F. 4. (Von den Uebelklängen, besser und schlechter klingenden siehe die Tonwissenschaft.) Die zweite Ursache war, um den heftigen Ausdruck des Wortes nazi, worinn die Mutter ihres Sohnes Schmerzen beweinet, noch geltender und schärfer vorzustellen, wenn eine weiche Tonart des zweiten Zones vor der raschen Harmonie des fünften Zones mit der großen Dritte hergehet.

Tab. XVII i) Wir haben hier den obigen Fehler Tab. XVI i), der hier wiederkömmt, auf eine ganz andere Art abgeholfen, die nicht nur regelmäßiger, sondern auch angenehmer ausfallen muß.



Tab. XVII k) Diese Ausweichung ist unerwartet und überraschend.

Tab. XVI k) Der Zwischenklang Es in der Grundstimme, der Baß C, 1) der als eine Umwendung vom F nach dem siebenten und schlußfallmäßigen Tone D, unmöglich folgen kann, und m) die ohne Vorbereitung frech hingeworfene Neunte haben wirklich einer Verbesserung Tab. XVII l) nöthig.

Tab. XVIII i) Dieser Schlag schickt sich nicht hieher; denn er dient zum letzten Schluß eines ganzen Versettes, statt daß er die zwei Solo, wozwischen die Singstimme Athem holt, angenehm verbinden sollte: man sehe dagegen Tab. XIX i).

Tab. XVIII k) diese zwei Schläge sind sehr gezwungen. Wir haben Tab. XIX k) einen neuen Schlußfall gesetzt, der sehr mannigfaltig ist, aber in wenigen viel sagt, und sich auf das erste Ritornell beziehet.



Nun tritt ein Liebhaber auf die Bühne, der allen deutschen Consertern Ehre macht.

Es ist Freiherr v. Dallberg.

Die künstliche Spielart dieses feinen ästhetischen Musensohns, die das Feurige und Sanfte, Geschwinde



schwinde und Sangbare, die rollenden Läufe und das künstliche Anhalten in eine seltne harmonische Eintracht bringt, wurde schon überall bewundert.

Nun fehlte noch, den Lorber in der Gesangsdichtkunst selbst zu erringen.

Jetzt, wo fast nur allein diejenigen recensiren, deren Kräfte nicht hinreichen, ein eigenes Werk aufzustellen — (fast war uns Hr. Dramaturgist hiebei wieder eingefallen) gehört keine gewöhnliche Kühnheit dazu, seine bloße Brust jedem Gegner darzubieten.

Wenigstens muß sie vor allem neidischen Anfälle mit überzeugenden Gründen gesichert sein. Und von dieser Gattung ist die gegenwärtige Sonate.

So wie das Allegro voriger Sonate vom Freiherrn von Kerpen voller Feuer, voll aufbrausender, aber harmonischer, angenehm einnehmender Stürmen war: so ist gegenwärtige das Gepräge der Sanftmuth. Allein beider Sonaten Anlage ist sehr verschieden. Jene hatte nur zwei Stück, nach dem Allegro folgte ein süßer Rondo, sein Gang war Idyllenmäßig — die Schilderung ein anmuthvoller Hain — das Gepräge Naistät: diese aber hat einen lustigern Rondo, zu einem sanften Allegro, welche beide äußerste Stücke von einem edlen



edlen Menuett vermittelt werden. Wenn nun gegenwärtiger Sonate erstes Stück hüziger wäre: so würde der ganzen Sonate die Charakteristik des Sangbaren fehlen — eine unentbehrliche Erforderniß; wär das erste Stück ohne einiger Wärme: so contrastirte das Mittelstück der Menuett gar nicht, die Sonate würde matt, der Zuhörer müßte gähnen. Da aber das erste Allegro ein täuschendes Gesang mit feurigen Stellen schlieset, der sublimen Menuett, ein erhabenes Tanzstück in die Mitte kömmt, und dann ein freier, munterer Rondo darauf folgt: so haben wir in gegenwärtiger Sonate den Inbegriff von allen, dabei contrastirenden außerswählten Charakteren, die sowohl den Verstand mit neuen Wendungen vergnügen, als das Herz in einem süßen Gelaise dahinschlummert.

Hieraus lernen die lehrbegierigen Tonliebhaber, wie schwer es auch sei, nur den Plan von einer Claviersonate wohl zu überdenken, und welch starken Bezug die philosophischen Grundsätze auf die ästhetische Schönheiten haben.

Der erste Theil des ersten Allegro hat viele und mancherlei Perioden, die ineinander geweben sind. Sie lassen sich eigentlich in 14 zergliedern.



Der erste Period hat 4 Schläge, und macht einen Schlußfall vom vierten in den ersten Ton. Sehr singend und angenehm ist die Idee hievon.

Der zweite Period hat 2 Schläge, und hier wächst schon die Rede ein wenig, das Verstärkungszeichen, das zu Ende des ersten Schlages wächst und zu Anfang des zweiten abnimmt, verbreitet hier gleichsam Licht in eine ländliche Scene eines belaubten Thals. Der alltägliche Schlender hätte hier im ersten Schlage vielleicht vom Bass statts das d anhalten lassen, allein der Freiherr von Dallberg hat ein zu feines Gehör, als daß er nicht den Mißlaut eines unaufgelösten Uebelflanges schon in den Umwendungen deutlich vernehme. Der Stilus floridus, wie in der Mitte des vorigen Jahrhunderts P. Kircher jenen Satz nannte, wobei ein Ton anhält, findet nicht statt, wenn widersprechende Harmonien vorkommen; denn

6 6

5 4

G A sind eben so als

7 5

E D gefehlt: man lese nur hierüber der Tonseßf. §. 16. S. 41 weitläufiger nach.

Wenn im zweiten Schlage dieses Periods das A sollte beziefert werden, wäre folgende Ueberschrift

schrift



⁷
⁴
schrift A richtig? — insoweit es nur dasjenige andeuten soll, was in der Harmonie von diesem alleinigen Instrumente vorkommt: so widerspricht sie nicht; wenn sie aber etwas Ganzes sagen, die Trias harmonica wenigstens, oder den Hauptklang mit seinen zwei Wohlklängen bestimmen soll: so ist sie höchst unkenntlich und unzulänglich den Organisten zu leiten. Sie müste also folgende sein

⁷ ⁶
⁶
⁴
A um hieraus zu erkennen, daß das D mit der Elfte der Hauptklang ist, und die Fünfte a zum Grund liege.

Die Hauptklänge des zweiten und dritten Periods sind ⁷ E ^{fl. 5} Fis | G D |

Der vierte Period spricht mit Entscheidung. Hier kommen die drei fürnehmsten Töne der Leiter vor, und bestimmen voller Kraft den Schlußfall. Nun ist der erste Vortrag geendigt, und da der erste Period nur mit dem vierten Ton einen Schlußfall hatte: so bekommt der ganze Vortrag zur Entscheidung einen Schlußfall vom fünften in den ersten, und noch auf jene prächtige Art, daß der vierte vorher in den ersten falle, eh der erste den fünften zulasse, und dieser in den ersten falle.

Weint



Beim fünften Period tritt ein ganz neuer Vortrag ein, dieser schließt noch einmal im D, mischt auch zur Mannigfaltigkeit noch den sechsten Ton H und den zweiten Ton E, beide mit der weichen Dritte ein.

Der sechste Period schließt gleich vom erhöhten vierten Tone Dis in den fünften E: von diesem Schlußfalle gibt die Tonwissenschaft die Ursache und die Gekunst Beispiele an.

Nach dem vierten Period, der viel Geist und Kraft hatte, kontrastiret der fünfte naive Period mit seiner ungeschmückten niedlichen Sprache. Das ganze Stück wird durch die Neuheit des Schlußfalls im fünften Tone E belebt. Es scheint aber fast unmöglich, daß sich die noch folgenden vollständige vier Zeilen ohne Monotonie erhalten sollen; weil in der zweiten schon der weiteste Schritt gewagt worden. Eine solide Zergliederungskunst überführt uns aber leicht von der Möglichkeit, wenn wir nur einsehen wollen, daß der neunte Period vom ersten Tone A im fünften Tone E schliesse; der zwölfte einen verstellten Schlußfall *cadenza finita* ins weiche Fis den sechsten Ton leite; und erst der dreizehnte, der wiederholet wird, im A mit Entscheidung endige. Also die Kunst der mannigfaltigen Unterhaltung und vergnüglichen Aufhaltung



tung erzwingt dasjenige, was einem rohen Ton-
sezer eine unübersteigliche Hinderniß schien.

Der siebente Period fällt vom ersten Tone A
in den fünften E; den nämlichen Schwung ahmt
im achten Period der sechste Ton das weiche Fis
nach, das in seinen fünften schlußfallmäßigen Ton
Cis mit großer Dritte und großer Fünfte sinkt.

Eigentlich sollte ein jeder Period drei Bestand-
theile zählen; weil ohne dieser Combination nichts
gesagt wird, gemäß jener Praktik, in der Aristotes-
lischen Schlußkunst, die zu jedem Sinne subjectum,
copulam und praedicatum erfordert. Allein, da letz-
tere zwei bisweilen in demselbigen Worte stecken:
so geht es auch in der Tonkunst an, daß ein Schluß-
fall mit zwei Harmonien sich befriedige.

Der neunte Period (periodus fusa) enthält
ein sehr mannigfaltiges Geweb, das auf abgestuzte
kleine Sinne (membra succincta) ungemein kon-
trastiret. Man glaubt, die Harmonie D wolle auch
den zwei vorigen Perioden nachahmen, sie trift aber
zu Ende des zweiten Schlages eine herrliche Ab-
weichung, um sich der Erwartung zu entziehen;
mit nicht minder betrügerischen Seitenwendung
geht der dritte Schlag ins weiche H über, hievon
kehrt der vierte Schlag ins A mit bündigem Schluß-
falle zurück, und hier fällt der erste in den
fünften.



fünften. Die Hauptklänge dieser 5 Schläge sind bemerkenswürdig

D | A Gis | A Ais | H AE | A E.

In einer auffallenden Bewegung der linken Hand sagt der zehnte und elfte Period das nämliche, was vorher beim siebenten und achten schon vorgekommen war.

Der zwölfte Period kommt auch mit dem neunten bis auf die 5 letzten Viertel in der Harmonie überein; denn hier erscheint der siebente schlußfallmäßige Ton Eis mit seiner verminderten Siebente, und leitet uns auf eine kurze Zeit ins weiche Fis. Die Hauptklänge des letzten Schläges sind:

¹³ ¹²
Fis

A Gis. Die Dreizehnte hier war von vorhergehender Siebente richtig vorbereitet, und löset sich gehörigermassen in die Zwölfte auf.

Die Hauptklänge des dreizehnten Periodes sind folgende

AE AE A | H ⁷Fis H Fis H | A H E | A.

Nur solche verwandte Hauptklänge, wie der erste und fünfte Ton, können einander gedrängt, in der Figur als Achtel, folgen.

Beim vierzehnten Period kommt eben dasselbige Gesang, wie jener zweiter Vortrag im fünften



Periode war, zum Vorscheine, aber in veränderter Gestalt. Sollte das kein Fehler sein, daß jezo im Aufschlage kömmt, was vorher im Niederschlage stand? — Im Gegentheil: dies ist ein musikalischer Troguß, wie in den Fugen, wenn das nämliche Gesang Slargato und Stretto d. i. ausgedehnter und eingeschränkter wiederholet wird. Auch hievon läßt sich eine bestimmte Ursach einsehen und empfinden, sie ist folgende:

Da der Vortrag durch lauter abgestuzte Sinne geschah, wurden die Sinne in einen engen Raum gedrängt; dieser launigter Gang war nichts anhaltendes, und gieng platt vorüber. Da aber am Ende in Art einer Ausführung dasselbige Gesang wiederkömmt, so fodern die entscheidenden schlußfallmäßigen Töne auch eine ihrer Wirkung entsprechende Lage, und es darf nicht mehr

der I, VII, I, VI, II, V, Ite Ton

daß I. 2. 3. 4. I. 2. 3te Viertel, sondern muß daß 3. 4. I. 2. 3. 4. Ite Viertel einnehmen, wie es der Tonsezt. §. 3. 4. 5. 6. 7. 8. ausführlich erklären.

Nach vollendetem ersten Theile kommen noch drei Stöße von der A Harmonie, um diesen Ton dem Gehöre mit mehr Nachdruck einzuprägen. So
noth.



nothwendig ein dergleichen Zusatz oder Schwanz (Coda im Italienischen) ist: so ungeheurer Mißbrauch wird hievon von den Italienern und den nachäffenden Tonsetzern durchgehends gemacht. Man hört ein monotonisches Getöse, einen unchristlichen, wahrhaft türkischen Lärmen, und dem armen Timpanum so nachtheiliges Geräusch, daß man fast besorgen sollte, daß anhaltende Schlagen auf einem Fleck müste manchem das zarte Häutgen endlich gar versprengen.

Der zweite Theil hat 15 Perioden, dann wiederholt er alles im D, was bisher im A (vom siebenten Period angefangen) vorgekommen war.

Worinn die Kunst der wesentlich unterschiedenen Aus- und Fortführung bestehe, wollen wir nun in einer meisterhaften Sonate eines vortreflichen adelichen Clavierspielers untersuchen. Eine solche Wendung, die das nämliche Gesang beibehält, und gleichsam in die entfernteste Weltgegenden das bezauberte Gehör versetzt, wie im zweiten Schlag des dritten Periods, heißt Ausführen. Einen und denselbigen Gang beibehalten, aber dabei neue Gesänge anbringen, wie der 5. 6. 7. 8. 9. Period, heißt Fortführen. Die schwache Tonart das weiche E, das gegen dem vorhergehenden spizigen A ganz



stumpf scheint; die schneidende Folge vom weichen H, die im achten Periode schlieset, und im neunten an der Stelle des erwarteten Schlusfalles dem Fi, den ganzen vorletzten Schlag hindurch, die Elfte läßt, und selbige beim letzten Schlag in die weiche Dritte auflöset und vermittels des siebenten Tones Cis ins D wie nach Haus zurückführt; der neu eingeschaltete dreizehnte Periode voll von Schlusfällen; der vierzehnte Periode, der derselbige ist, wie jener fünfte im ersten Theil; der fünfzehnte Periode der auch wieder mit abgestuhtem Sinne in den fünften Ton A fällt, um das Gehör zum folgenden anhaltenden Gesang aufmerktsamer zu machen — dies sind pur Züge eines tiefdenkenden Kopfes, und eines Adlerschwünge fähigen Genies.

So weit vom ersten Allegro.

Das Mittelstück ist kein geiler Tanzmenüett, sondern ein erhabnes Gesang, das blos im Zeitmase hiemit übereinstimmt. Man merkt es auch am ersten Periode, oder am ersten und zweiten zusammen gerechnet, daß hier ein Rhythmus von 5 Schlägen vorkomme, wobei die regelmäßige Bewegung der Füßen ihre vorgeschriebene Schritte nicht anbringen kann. Daß sich hier ein so widersprechende rithmische Zahl von 5 einschleiche, ohne daß fast
das



das Gehör es wahrnehme, vielweniger beleidiget werde, ist die besonders künstliche Verlegung schuld. Der vierte Schlag 1) vertritt zwei Stellen, er dient dem dritten 3) als Epitasis Nachsatz und dem Fünften 2) als Protasis Vorderatz, oder dem vorhergehenden als zweiter, und dem folgenden als erster Schlag, und so schmelzt eine Idee von vier Schlägen in drei zusammen.

Der in widriger Bewegung ungezwungen singende Baß 4) verdient Bemerkung.

Feurig und mit durchdringlicher Kraft tritt 5) die Unterhaltungssiebente g des fünften Tones A zum Grunde ein, und das Stück wird dadurch mehr belebt; weil vorher der stumpfe Ton G 1), der fünftenweis zurückgängig verwandte Ton einen ganzen Schlag eingenommen hatte.

Mit äußerster Mannigfaltigkeit nimmt die weiche Tonart E 6) bis zum Schlußfall ins A 7) fast drei ganze Schläge ein.

Der zweite Theil ist voller künstlichen Gewebe, voller Nachahmung, unterhaltender Mittelstimme, niedriger Gegenbewegungen: Das Gehör wird von Neuheiten immer zu Neuheiten begieriger, und wir



setzen ohne weitere Zergliederung die Hauptklänge hiervon her:

| | | | | | | | |
|---|--|----|--|-----|--|-----|--|
| A | | E | | A | | D | |
| D | | A | | D | | Dis | |
| E | | As | | D | | H | |
| E | | E | | D A | | D. | |

In der weichen Tonart D folgt hierauf ein sanftes Trio. Diese Benennung ist eigentlich durch einen Mißbrauch entstanden.

Die gewöhnlichen Menuette, die zur Belebung der munteren Füße, zur Abmessung der Schritte, und zur elektrischen Bewegung und künstlichen Wendung aller Gliedmaßen eines schlanken Wuchß die Töne rithmisch einkleideten, hatten niemals das Vollständige der Harmonie zum Gegenstand: sie suchten im Gegentheile weniger Mannigfaltigkeit in den begleitenden Stimmen, um das Metrum der Töne deutlicher zu vernehmen: deswegen hörte man niemals noch eine Bratsche bei den Menuetten. Waldhörner, Flöten und vielleicht solche Instrumenten, die das Gesang erheben sollten, wurden dahingegen angebracht, und durchgehends schwiegen diese aufbrausende Instrumenten, wenn ein süßes weiches Zwischenstück in der Mitte fortschlich.

Dieses Zwischenstück bekam von den drei Bogeninstrumenten, die allein übrig blieben, den Namen



men Trio. Jezo aber nennt man dieses Zwischenstück Trio, wenn auch 7 wesentliche Stimmen mit concertiren, oder wenn es von einem einzigen Instrumente wie hier vom Claviere vorgetragen wird. Viel eigentlicher ist daher die Ueberschrift Menuetto II. oder der zweite Menuet.

Nun folgt ein freier munterer Rondo: dieser besteht aus drei Stücken:

- 1) Der Rondo selbst.
- 2) Ein Zwischenstück, das mit dem Rondo ein Stück ausmacht; weil er dicht darauf wieder anschließt, und noch einmal gespielt wird.
- 3) Das nächstfolgende Gesang aus dem weichen H, das mineur heißt; weil die Franzosen die harte Tonart majeur nennen. Auch jezo erhalten die Zwischenspiele vermischter den Namen mineur, wenn sie auch aus der harten Tonart gehen.

Letzteres weiches Gesang kontrastiret auf eine edle Art mit dem vorigen Ronde; denn seine Bewegung ist gelinder, die Tonfolge gemäßiger, und die Harmonien überhaupt zärter.

Dies ist also das Produkt eines gefühlvollen Spielers, der die Wirkung anderer Tonstücke auf sich genau untersucht hat, um selbst Empfindungen zu erregen, tiefdenkende Köpfe mit eigenen Tonsetzungen zu unterhalten, und — die Herzen zu rühren.



Wir wählen uns nun auch eine Klopstockische Ode mit Gesang von Hrn. Neefe zum Gegenstand der Betrachtung.

Hr. Klopstock, dessen Name unsern Nachbarn schon furchtbar geworden, bedarf freilich unseres Lobes nicht; sein Glanz gewinnt hierdurch keine neue Verbreitung; allein, wir würden uns eines Hochverraths gegen unsern Parnass schuldig machen, wenn wir nicht auch den deutschen Dichtern, und dazu von der Größe, wie Klopstock, unsern frohen Dank warm huldigen wollten; wenn wir nicht an ihm unsere vaterländische Wünsche abschickten, daß unter der Anführung eines solchen großen Dädalus vielleicht junge aber gehorsame Ikarer sich emporschwingen, alle wässerigte Hindernisse durchsetzen, die Muttersprache von den widerwärtigen Labyrinthien entwickeln, und eine besondere Gattung von musikalischen Gedichten, von harmonischen Versen, von sangbaren Silbenmassen bilden und unsere Olimpische Mustersäle bereichern mögten.

Nur der Faden, der Leidfaden, eines solchen großen Geistes gehört dazu, nicht eben seine Größe zur gefoderten Absicht; denn sonst mißbrauchten wir die Güte des Schöpfers, der nur alle Jahrhunderte solche Gaben schenkt.



Nur Klopstock kann die Schatzkammer der deutschen Poesie solchen noch bis hieher idealischen Zöglingen öffnen, ihnen die Macht des Ausdrucks, den Reichthum der neugeschaffenen Worten, das Erhabne der malerischen Sinne zeigen. — Genug — wir kommen auch zu Hrn. Reefe.

Dieser glückliche Gesangdichter, der eine solide Theaterkenntniß besitzt, die sichere Charakteristik der Schilderungen, die Ebbe und Fluthe der Leidenschaften, die jeder Lage angemessenen Gesänge inne hat, und ästhetische Noten setzt, ist der Verfasser gegenwärtiger Urie.

Eine Baßstimme, zwei Bratschen und ein Violonzell, der Helldunkle Ton Es, (dunkel an sich, hell durch seine verwandten Töne g und d den leeren Saiten) —

Die Sommernacht — welch' eine feltne Harmonie?

1) Ein kurzer Eingang, vielmehr aber der Anschlag des Tones für den Sänger, doch nicht ohne Wirkung; denn es ist eine sanfte, dem Gegenstande genau entsprechende Vorbereitung.

2) Die Singstimme schimmert ungemein hervor, da gleichsam die ganze Natur 3) 4) in einer dunkeln Unthätigkeit hinschlummert. Nicht nur



die Höhe des ersten es sondern auch das im Durchschnitte des Schlages wegen der Stärke und Schwäche des dritten und zweiten Viertels, angebrachte zweite es 5); also Töne und Noten tragen zur gegenwärtigen Charakteristik außerordentlich viel bei. Auch jener Satz, wo die zweite Bratsche 6) höher ist, als die erste, um unverrückt zwei Schläge hindurch das es anhalten zu können, verbreitet in der ganzen Harmonie eine bezaubernde Stille.

7) Wir sehen es, wie der Schimmer allmählig fällt, und in die schwarzen Thäler herableuchtet.

8) Eine kleine Wiederholung der vorigen Pinselzüge, aber etwas stärker; weil jezo die Singstimme schweigt, und Athem holet, die sonst bedekt gewesen wäre, wenn auch vorher die Bratschen sich vernehmlicher hätten sollen hören lassen. Während dem, daß 9) die erste Bratsche und 10) der Baß aushalten, düftet die zweite Bratsche 11) Ambrosien-Geruch: Wem nebst der Ton- auch die Farben- und Geruchleiter bekannt sind, dürfte hieran weniger Anstand nehmen, was vielleicht manchem antiquarischen Siegelsbewahrer der ehemaligen Vorurtheilen als eine widersinnige Austerlehre klingt.

Daß die kurze Silben che 12), ten 13), de 14), große und weise Noten erhalten: Hieraus folgt



folgt eben noch nicht, als habe Hr. Neefe gegen die Prosodie einen Fehler begangen. Bei den Worten Ge rü che, Duf ten, Lin de, liegt die lange Silbe immer auf dem ungraden und starken, die kurze Silbe immer auf dem graden und schwachen Takttheile; wie es der strengste Reimschmiede nur fordern dürfte: Die kurzen Silben aber werden freilich noch länger angehalten, und das geschieht zur Verschönerung des Gesanges. Es leiden auch die folgenden Worte nicht das mindeste dabei; denn die Silben mit den 15), von der 16) in den 17), sind eben so gut rithmisch behandelt, als wenn ein kalter Tonsetzer (wie bei einer Nipien Singstimme) vier platte Viertel zu den vier Silben hingeschrieben hätte.

18) Eine abgetrennte Bewegung der Bratschen, denen der Baß 19) wechselsweise vorschlägt, täuschen das Gehör bei gegenwärtiger Vorstellung sehr glücklich. Diese Begleitung ist so unterhaltend, als hierdurch der Sänger ungemein erleichtert wird.

Die Tonfolge bis hieher ist sehr einfach; jeder Period hat seine sichere Wendungen; jedes Glied thut seine Dienste: so entsteht eine harmonische Kette, die uns vom Anfange bis zum Ende gelaismäßig fortleitet. Jene Harmonie 20), da der Baß mit $\frac{4}{4}$, statt der gewöhnlichen $\frac{3}{4}$ beziefert wird, ist so
naif



naß als selten. Warum sollte nicht auch die Grundstimme frei die Fünfte anschlagen können, in einer Umwendung, die von dreien Harmonien die verlegteste und künstliche ist? Sie wird deswegen so kontrastirend, weil ein Hauptklang im Grunde vorhergegangen, und die zweite Bratsche gewinnt hiebei noch Gelegenheit, in einer ausgezeichneten widrigen Bewegung, zur ersten Bratsche gerechnet, die sanftesten Töne ineinander zu schmelzen.

21) Da die Singstimme schwebend anhält, wehen die Bratschen verschiedene flatternde zur Hauptharmonie und zu den Wohlklängen nicht unschickliche Töne daher; das Anwachsen in der Stärke 22) stellt ein großes Säusen vor, das die Täuschung begünstigt.

23) Nun wächst die Rede. Die kleine Verstärkungen und besonders im zweiten Achtel beim Bass 24) erheben das ganze Stück. Herr Meese wiederholt die Worte von der Blüthe, eh der Sinn ganz ausgesagt wird: diese Wiederholung 25) bekräftiget den Ausfall des Sängers, den er thut, gleichsam von anhaltenden Wehen überführt, daß seine Täuschung gegründet sei; sie ist auch deswegen berechtigt, daß das Wort Wehen schon einen bestimmten Ausdruck angebe, eh noch das Wort her erscheint. Man müste also nur darin die Wieder-

der



Verhörung kritisiren, daß bei einem verneinenden Sinne das Hauptwort nicht so lang verzögere, und dadurch eben das Gegentheil vernommen werde: Auch diese Anklag läßt sich leicht abwenden, wenn der Sänger gleichsam strauchelt und diese Idee fragweise wiederbringt von der Blüthe? von der Blüthe nicht? Inzwischen mag doch leicht das schöne Gesang, worin sich ein Tonsezer nicht selten verliert, diese kalten philosophischen Einwürfe verdrängt haben.

Das herzerhebende, aufwallende Steigen der wohltonenden Singstimme 26), die aushaltende 27) und in der Stärke zunehmende 28) Bratschen, das vereinte Abfallen des Sängers 29) und der Bratschen 30), die verwandeten, freundschaftlichen Hauptklänge, das harte As 31) das weiche F 32) das Es 33) das B 34) sind der Bemerkung gewiß würdig.

35) Ein kurzes Ritornell vermittelt beide Strophen.

36) Freilich sind die Worte: ihr Todten es mit euch dem sinkenden Gesange 37) nicht so zu-
träglich, als jene: in die Thäler sich ergießt; aber im
folgenden 38) hat sich der Gesangdichter weit über-
troffen; denn das Gesang hat hier eine eigene und
weit niedlichere Schwendung als oben erhalten.

Hier



Hier ist noch jener wohlgerathene Satz des Violoncelles 39), das Fünftenweiss in die Höhe steiget, und gleichsam mit demselbigen Finger gelinde Schwebungen vorbringt, als bemerkungswürdig nachzuholen.

40) Der Bass hat keine Bezieserung erhalten; denn wir können die obere Töne f und as in den Bratschen 41) nicht als wesentliche harmonische Antheile betrachten. Dieß ist eine Bemerkung, die nur von einer soliden Tonwissenheit gezeugt werden kann: und das Resultat einer hierauf gegründeten Praktik ist: Die uneigentlichen Töne von den Uebelklängen sündern. Man lese hiervon unsere Tonschule S. 142. 143. nach.

42) Das C welches zum Hauptklange B eine ohne Vorbereitung angeschlagene Neunte wär, ist eine Freiheit, die sich dem Gesange zu gefallen Hr. Neefe herausgenommen hat. Uebrigens muß bei jeder mittelmässigen Aufführung dieser deutschen Arie eine dem Ausdrucke entsprechende Wirkung selbst dem Hrn Neefe das Lob sprechen. Liessen sich doch in unsern harmonischen Bibliotheken mehr solche Produkten finden, und gäbe es mehr patriotische Tonsezer, die das tief-beschauliche nach den Gründen der ästhetischen Tonwissenschaft mit dem Gefäl-



fälligthätigen (nach der Angabe eines sprechenden Melodienfazes) wie Hr. Meese in gegenwärtiger deutschen Arie, zu verbinden wüßten.

Wir versprochen bei der Ankündigung unserer Monatschrift von allen möglichen Stilen Beispiele zu zergliedern. In gegenwärtiger vierfachen Lieferung der vier letzten Monaten des ersten Jahrganges lag 1) eine charakteristische Instrumentalmusik zum Grunde: Die Sinfonie zur Tragödie Hamlet, 2) eine strenge Kirchenmusik: das vierte Versett aus Pergolesens *Stabat mater*, 3) für den Kammerstil ein galantes Clavierstück, 4) zur Singübung: eine deutsche seriense Arie. Sollte nicht noch, auch aus dem komischen Stile, ein Urbild den Tonliebhabern zur Aufmunterung und den Schülern zur Betrachtung dienen? — Ja, wir entlehnen aus der Operette der Töpfer von Hrn. Andre eine komische Arie und setzen sie her, nicht mit Instrumenten, wie sie ursprünglich; sondern wie sie als Clavierauszug erst nachmals geschrieben worden.

Hr. Andre ein fruchtbares musikalisches Genie, der zuerst durch eigene Flügel des Nachsinnens und der Wärme seiner harmonischen Säfte sich in die Höhe geschwungen, nachmals aber die ächte Richtung von ächter, Theorie wie von ausdrückvoller Praktik lehr-



lehrbegierigst eingesogen, ist der Verfasser gegenwärtiger Urie.

Wir staunten über die Unwissenheit des Berliner Recensenten, der im nämlichen Orte den Mann mißte, der doch im Stande gewesen wäre, über die ganze kühlpfälzische Tonschule hinlängliche Erläuterung zu geben.

Es verdient Mitleiden: nichts wissen, aber nichts lernen wollen, setzt den Menschen unter seine Vorzüge herunter; weil es den Gebrauch der Vernunft verbannt.

Dies ist die wahre Verhältniß des Berliner Pasquillanten. In einer solchen geschmackvollen Residenzstadt, wie Berlin, wo der einsichtsvolle Monarch den Wachsthum der schönen Künste mit königlichen Geschenken erwärmet, wo die Akademien der Wissenschaften den fast möglichen Grad der Erleuchtung erreicht haben, wo die Feinheit der Staatsklugheit mit der Aesthetik um den Vorzug kämpfet — ist es möglich, daß in einer öffentlichen Zeitung, die das Gepräge des Universell-Geschmacks tragen soll, weil hiezu die verdienstvollen, in jeder Gattung Professormäßigen Mitarbeiter gewählt werden — daß hier die Catheder der Tonkunst ein Pasquillant eingenommen habe, der mit Schimpfworte seine Beweise anfängt, und mit Spötereien schließt, da er doch vom



Buche nicht das mindeste verstanden, und durch eine einzige Aufgabe zum ewigen Stillschweigen gezwungen werden; der hiedurch die großen Männer im musikalischen Fache gleichsam verdächtig gemacht hat, die doch gewiß so wenig Antheil daran nehmen, als das feine Porcellain mit dem Gassenkoth in Verwandtschaft steht?

Wir rathen also aus patriotischer Menschenfreundlichkeit einem Verleger von Recensionen, lieber einem redlich gesinnten und verständigen Manne das musikalische Fach anzuvertrauen, um so mehr, als uns Hr. Andre in beidem Betracht als der würdigste bekannt ist.

Daß wir seine Arie einrücken, ist keine Schmeichelei, die von National-Partheiligkeit herrührt: wir wissen auch, daß wir durch ihre Bekanntmachung ihm keine Trophäen bauen; denn er hat noch andere Werke verfaßt. Bloß, um in der besondern formischen Gattung ein ächtes Muster aufzuweisen, und, um dem neidischen Theil einer gehässigen Sekte den Hrn. Andre im wahren Gesichtspunkte zu zeigen, lassen wir ihn hiemit zum erstenmale auftreten.

Der Karakter dieser Arie ist ländlich, und läßt sich in so weit nur vom Erhabnen herab, als einem drolligsten Pursche eine lustige Prophezeiung vorgesagt wird. Die Bewegung, die Tonfolge sind die



394

ächten Pinselzüge der Komit. Ein schwägendes Mäd-
gen behauptet bis ans Ende einen ihrer aufbrausen-
den Munterkeit entsprechenden Vortrag. Sie plau-
dert, und plaudert — dann wiederholt sie es,
und tändelnd scherzend sagt sie zehnmal, was sie
ihm schon so oft eingebunden hatte.

Eine bündige Vorbereitung spricht, eh die
Sängerin noch anfängt.

Wir zergliedern diese ganze Arie in vier Theile.

Der erste und dritte Theil sind die eigenen
Bestandtheile, der zweite und vierte sind nur Zwi-
schensätze.

Der erste Theil hat zehn Perioden.

Die Hauptklänge sind folgende.

Erster Period

D H D | H D G D | G D G A | D.

Wenn ein Ton mit der Vierte zum G unde-
liegt, wie im zweiten Viertel des zweiten Schlages:

so ist er die Fünfte und vom A mit 4 das D der
Hauptklang; dem das d kann die Elfte oder jene
vermeintliche Vierte nicht sein, die ohne Vorberei-
tung nicht eintreten darf.

Zweiter Period

D H D | H D G D | G D A D A | D Dis E A

Die-



Dieser Period könnte sich auch mit dem dritten Schlage schon endigen, hier schließt sich aber dicht und fast untrennbar der vierte Schlag an.

Das dritte Achtel \bar{h} im vierten Schlage muß als ein Vorschlag nicht aber als Hauptklang betrachtet werden; denn diese Tonfolge wäre zu zäh, wenn nach einem Schlage, wo vom ersten Tone D ein Schlußfall in den fünften A geschieht, plötzlich der folgende ins E vermittelt dessen fünften Tones H mit der Unterhaltungssiebente \bar{a} schon auswich.

Der vierte Hauptklang A im vierten Schlage steht nicht ohne Grund hier: er gehört zum folgenden Period, die Harmonie vom E aber kann hier nicht mehr andauern; weil die Harmonie vom D folgt, nach jener Vorschrift der Tonsektunst §. 46. S. 59.

Dritter und vierter Period.

$$\begin{array}{ccccc} & 7 & & & \\ D & \text{gr. 3.} & | & D & \text{gr. 3.} \\ & E \ A & | & \text{oder} & E \ A \\ & & & H & \end{array}$$

Sehr launigt, abgestuft ist hier der zweimalige Vortrag und war eine Charakteristik, die mit der Gebährdensprache noch einnehmender, naiser und natürlicher wird.



Die Pause vor dem Worte Lakei, die zwei hohen Töne, die Hr. Andre hiezu gewählt hat — kurz — alles wirkt zum gemeinschaftlichen Zwecke: so ungezwungen schwagt das Mädchen fort, als wäre es eine unmusikalische Deklamation.

Fünfter und sechster Period.

H E A.

Beim ersten Viertel, da kein Fis erscheint, dürfte eben sowohl auch schon das E Hauptklang sein.

Kann man sich einen ächtern Ausdruck vorstellen, als jenes unschweifende Gesang, bei den Worten, jetzt meint er Wunder was er wäre u. d. m.

Siebender Period.

D E Fis | H E A

Wie hüpfend, ei, wie unschuldvoll, wie simpel ist die Wiederholung und doch — war er — stille? — was, was war er? — Lakei.

Der achte und neunte Period sind wie die vorigen. Der Zehnte enthält ein kleines Ritornell, das dem freudetrunknen Zuhörer Zeit zum Lachen läßt, und Zeit — seinen Beifall durch ein freies Händeklatschen zu äußern.

Glücklicher Harmoniker! du findest Töne die das Ganzen kleiden, Bewegungen die dem Misanthrop ein muthiges Gelächter auspressen.

Eben



Eben diese Bemerkungen finden im dritten Theile statt. Er zeichnet sich durch einige Ausweichungen aus, da er fast mit dem nämlichen Gesange dem Ende zuweilt: Wir beurtheilen unsere Leser nicht mehr als Anfänger, sondern als solche, die mit den musikalischen Geheimnissen schon viel bekannter geworden sind: diese Wendungen, diese Kunstgriffe der Ausführung sind ihnen augenfällig.

12

Der zweite Theil im 8 Takt ist sehr angenehm, und voll berauschend harmonischer Zauberkraft: der vierte Theil sehr edel, verräth gleichsam schon etwas mehr Ueberlegung, und erhebt, mit unterhaltendem Contraste, das tändelnde, das alsdann wiederholt wird.

Dies ist die ästhetische Betrachtung, die auf die Tonwissenschaft sich gründet. Man höre nun und vernehme gegenwärtiger Arie Wirkung, — dann wie im kurzen in einem Gefühlvollen Berlin, wo bisher immer noch zu trockne Hassens und Graunische Opern monotonisch einander ablöseten, den Umbilden der komischen Bühne, den deutschen Galuppi sich ein ewiges Dentinal stiften.



P r a k t i s c h e

A b h a n d l u n g

v o n

Accent im Recitativ.



Derjenige Nachdruck, der in einem vollständigen Sinne vorzüglich auf ein gewisses Wort, auf die Hauptsache des Vortrages gelegt wird, heißt Accent. Wenn dieser Nachdruck nur in einem stärkeren oder lebhafteren Laute besteht: so ist es der Accent der bloßen Deklamation. Wird aber diese Erhöhung durch verhältnißmäßige Klänge, durch abgemessenes Anhalten der Dauer, d. i. durch Töne und Noten bestimmt: so heißt es der musikalische Accent.

Wenn schon im Vortrage jeder Art, eh noch die Kehle ihre Sprünge und künstliche Model auskramet, der Accent nicht vermisset werden kann, ohne den Verstand des Gesanges zu mißkennen: so findet doch seine Anwendung besonders in der musikalischen Deklamation im präciser tönenden Gespräche im Recitativ statt, und läßt sich hier durch Grundsätze bestimmen, und durch Vergleiche der No-



Noten und Töne schon in gegenwärtigen wenigen Zeilen lernen.

Die Erhöhung des Vortrages kommt bei Fragen und Ausrufungen eben so gewöhnlich vor, als im Schlusse der Deklamateur in die Tiefe sinkt. Der Schluß fodert eine entscheidende Folge von Harmonien, gleich wie zum Fragen und Ausrufen unentscheidende Schlußfälle, aufhaltende Cadenzen gewählt werden. Was entscheidende und unentscheidende Schlußfälle und wie viel deren seien, wird im Schulbuche deutlich gezeigt. Die Frage sündert sich aber durch das Gesang von der Ausrufung; denn in letzteren steigt und fällt es, statt daß erste oben bleibt. Dieselbige Harmonie paßt aber hiezu

Siehe Tab. XVIII.

§. I.

Einige Erhöhung muß in jedem Sinne das Hauptwort charakterisiren, welches aber durch den Gewalt der Noten noch bedeutender wird.

Der erste Schlag eines Tonstücs ist stärker eindruckvoller als der zweite; wie sich der erste Schlag zum zweiten verhält: so verhält sich auch die erste halbe Note zur zweiten, das erste Viertel zum zweiten, das erste Achtel zum zweiten u. s. w.



Der natürlichste Takt von vier Vierteln, der durchgehends zum Recitative gewählt wird, hat also das erste Viertel stärker als das fünfte, das siebente matter als das dritte, und so geht das zweite dem sechsten, nach diesen aber auch das vierte dem achten an eigener sprechenden Kraft vor. Siehe der Tonsezt. §. 4, 2c.

Wer nun Recitative setzen will, muß hierauf bedacht sein, daß das vorzüglichste Wort auch den entscheidenden Platz einnehme, und hiedurch erhält die musikalische Declamation vor der unharmonischen aus leeren unverhältnißmäßigen Lauten bestehenden accendirten Rede eine ungleich deutlichere Bestimmung.

Um dieses mit Beispiel zu erläutern wählen wir einen Sinn aus Ramlers Ino von 6 Worten, worin ein Wort nach dem anderen die Charakteristik des Accents erhält.

§. 2.

Das Wort ich fällt hier aufs stärkste Takttheil, aufs erste Achtel, und der Sinn hievon ist: ich kein anderer, hab 2c.

§. 3.

Das



Das Wort hab fällt hier auf's erste Achtel, und der Sinn hievon ist: ich hab ernährt, nicht, daß ich gegenwärtig ernähre.

§. 4.

Das Wort ein fällt hier zwar nur auf's dritte Achtel, das schwächer noch ist als das fünfte, und ohnehin dem ersten weicht: aber die Länge des Wortes ein und Kürze der vorhergehenden in Ansehung der Dauer sagt hier, daß ich nur eines und nicht mehrere ernährt habe.

§. 5.

Das Wort Götter fällt auf's fünfte Achtel, das nach dem ersten das stärkste ist: und der beigefügte Punkt zeichnet es noch mehr aus, als wollte die Ino sagen: daß es kein Menschen: sondern Götterkind gewesen sei.

§. 6.

Das siebente und allen graden Achteln überlegene, wird hier durch den beigefügten Punkt stärker als alle andere, und charakterisirt vorzüglich das Wort Kind.

§. 7.



Um das Wort ernährt zu accentiren, mußte der Ton durch die Höhe sich auszeichnen, da am Ende die Dauer, und das Anhalten allein unzureichend gewesen wär.

Dies sind nun derselbigen Worte 6 verschiedene Accente, denen ein eigener Sinn entspricht. Je mehr die musikalische Schweifung der Töne jener rohen Declamation sich nähert, desto natürlicher wird das Accitativ. Uns ist genug, ein paar Zeilen vom endlichen Schlusse, von Fragen und Ausrufen, dann vom sechsfachen Accente derselbigen Worte deutliche Beispiele und richtige Gründe geliefert zu haben.





Klagen eines Biedermann.

Die arme Seel — ach wie mißhandelt! Sie hängt von der plumpen Masse eines widerspenstigen Körpers ab — der geistliche Schwung ist gehemmet, noch kleben ihr niederdrückende Attractionen vom Globus an — ihr Flug geht nicht vor sich — und so keuchet sie in dem stinkenden Kerker mit fleischernen Bänden gefesselt, während dem, daß sie mit Cherubinen fast gleiche Wärme nähret.

Wie kommen aber psychologische Betrachtungen in eine musikalische Monatschrift?

Was die Seele, der mit einem körperlichen Nervensystem vereinigte Geist ist, das ist bey patriotischen Herausgaben der Gelehrte, der denkende tief-sinnige Geist: was der grobe Körper, das unbiegsame Bein skelet, das ist bei nützlichen Bekanntmachungen eine nothwendige Zahl von mechanischen Mitarbeitern: diese plumpe ungehobelte Masse, dieses wenig zusammenpassende Nervensystem, das sich, wegen der Unentbehrlichkeit, jede gelehrte Geburten, wenn sie noch im unmerklichen Ei keimen, schon wie die Kinder der Leibeignen, sich zinnbar zu machen sucht: diese pressen wirklich einem redlichen Biedermann die betrübteste Klagen aus.



Es hilft kein Vorschuß — ja dieser reizt manchemal zur Verschwendung, und hiedurch werden die Arbeitstage im Müßiggange oder Wollust verschleudert. Man gewinnt nichts durch gute Worte; denn der Körper, unabhängig vom Geiste, ist keiner edlen Empfindungen fähig. So schreibt: so denkt der unermüdete Patriot, und herablassend mit niedrigen Sorgen überhäuft, an ganz andern unbedeutende Geschäften geheftet, lebt er wie vom Vaterlande verbannt: nur die gelehrte Welt misst die Produkten, die Quelle des Wachsthum's trofnet, die schönen Künste bleiben öde, und ihre allenfällige Vervollkommenung wird erst auf die späteste Jahren erreichbar.

Dies ist das Schicksal eines Verfassers: wir berühren die Kleinigkeiten nicht, daß mancher Subscribent nur Stücke für seinen Geschmack fodere, ein anderer, wenn in drei Lieferungen statt 30, 47 Platten erscheinen und in den folgenden manchemal eine abgeht, schon drohe den Verfasser auf dem Reichskammergerichte zu verklagen; denn dieses ist eine niedrige Dentungsart, auf jenes aber paßt die bekante Gleichniß aus der Previantskammer, daß ein rechtschaffener Koch müsse im Stand sein, für eines jeden besondern Geschmack beliebte Gerichte hin-



hinzustellen, deswegen aber keine Speiß zu erfinden sei, die allen schmecke.

Das Schicksal eines Gesangdichters wird so bunt an Schwierigkeiten je mannigfaltiger der Gegenstand, je zahlreicher der Chor an Declamationen ist. Jeder urtheilt, jeder kritisirt; denn man glaubt jetziger Zeit besonders in partheilichen Verschönerungsarten, daß ein ohne Clausel, ohne einigen Tadel verschwendtes Lob den allerblödesten Schwachsinn verrathe.

Ist die Kirchenmusik ernsthaft: so heist es der Conseger habe keinen Geschmak, er sei ein trockener Theoretiker. Eine galante Menuet, wenn das Kyrie von einer wirklichen Opern Overture vorbereitet wird, oder gar munter daher tänzelt, das Dona nobis einem Steurischen Sprunge gleicht, und die Operette der Deserteur durch die untergelegten geistlichen Worte der Messe eine Chimär, ein geistliches Geilichthum vorstellt, wenn das Spiel des Orpheus aus dem Ballet gleichen Namens, dort, wo er die wilden Thiere zähmet, und die Bäume belebet, dem Opfertische des neuen Testaments zur heidnischen Hochzeitsmusik dienet, wenn die Jagdstücke der Forsthorne und die Feldflöße der Kriegsinstrumenten ein eigenes Werk ausmachen, das von

geist,



lichen Worten des hier und da klumpenweis einfallenden Zedergeschreis unsinnig behandelter Singstimmen begleitet wird — dort läuft man hin — Hiezu giebt's Anhänger und Herolden, aber die Kirchenmusik wird aus den Kirchen verbannt.

Will sich nun ein keuscher Harmoniker von Zion nicht zu der heidnischen Unzucht verführen lassen: so wird er bald ein musikalischer Märtyrer. Nur der Trost seines eigenen Gewissen und der Beifall weniger noch hin und wieder versireuten Wahrglaubigen muß ihn die wenigen Tage des verdriefigen Amtes fristen.

Was hat er nicht von seinen Mitarbeitern noch ferner auszustehen. Ist nicht sein Kind, wie in den Händen falscher Säugamen, daß er stündliche Verzerrungen der zarten Liniamenten, boshaft angewohnter Grimassen tausend anderer Unglücksfälle zu befürchten habe? Und wer entschädigt ihn? Nur eine höhere Bestimmung, die vorgängige Gnadenwahl, die ihn zum Priesteramte, wie Aron, berufen, dem er sich nicht, wie Aicimus, eingedrungen, diese rufende Stimm wird auch seine Belohnung sein.



Der Biedermann schüttet seine Klagen aus, um den böshaftern Hindernissen einigen auch schwachen Einhalt zu thun. Hiedurch hätte er schon viel gewonnen, er hofft aber die noch aufsteigenden junge Biedermänner mit dieser moralischen Vorsage zu den folgenden Beschwerissen zu verhärten, denen es noch in der Folge leichter sein wird, die Harmonie mit der Philosophie und Aesthetik, Moral und Musik in engere Verwandtschaft zu bringen. Und so sei unserer Betrachtungen, wie der Zweck und Anfang, die Harmonie auch das

Ende des ersten Jahrganges.

